الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 380
السنة الثانية والثلاثون

كانون الثاني 2003 شوال- 1423

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المــواد التـــي تــرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى السـادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

بعيداً عن الوعظ...
قريباً من العقل..

د. وليد مشوِّح

موضـوعتان تشـغلان المثقف العربـي فـي زمننـا هـذا، ولكـل موضـوعة منهمـا أنصـارها، فالمتحمسون للأولـى منشـغلون إلـى درجـة القلـق، أو يائسـون إلـى درجـة التكفير، أمـا جماعـة الموضـوعة الثانيـة فمنـدفعون برعونـة؛ خطّـاؤون ومخطِّئـون، تهّـامون ومُتَّهَمـون، لـذا حبّـرت الجماعتـان أطنانـاً من الـورق، وصـرفت أوقاتـاً مـن الـزمن، وأسـرفت فـي الظنـة، فتركـت الحبل علـى الغـارب، وأوقعـت خلـق الله فـي حـيص بـيص.. وهكـذا تضعضـع بنيـان الثقافـة، وهـزل الإبداع، وانمحت الكثير من المقومات التي كانت تقوم عليها القيم.

أمـا مـا ذكرنـاه من إشكاليات أثـارت البلبلـة وسـببت حـالات مـن الخـداع؛ فهـو لـيس كـل شيء؛ وإنما هو جزء منه اجترحناه ليكون عينـة عشوائية تشير إلى الحالـة التي وصلت إليها ثقافة الأزمة أو أزمة الثقافة، وإلى المستنقع الذي بات يغوص في خيسته العقل العربي في هذا الزمن العربي الأكثر ضحالة.

الجماعـة الأولـى هـي جماعـة الأسـئلة القلقـة، جماعـة الـ/هل/ و/كيـف/، جماعـة نوّاحـة، بكّـاءة، متطيرة، تدفع الرأي نحو الهاوية للحصول على الرقدة الأخيرة. كيف نواجه العولمـة، وهل نستطيع فعل ذلك، ومـاذا نمتلك مـن رصيد فكري، ولمـاذا لا نستسلم لإرادتهـا الحضـارة (!!..)، وإنها آتيـة مفروضـة لا ريب، لا نثق بمثقفينا– كقدرة– علـى المواجهـة، وكإمكانيـة فـي المسايرة، وكوجود في النديّة.

وبهذا يقول محمد بنيس: "... لم يعد أحد في العالم العربي يثق بوجود مثقفين عرب،

صفتهم الجماعية تغيب عن الأنظار، المثقفون كهيئة ذات صوت جماعي في هذه اللحظة التاريخية. أو كأفراد لهم فعلهم في المشهد العربي والدولي، كلما تحدثنا عن هذا الصوت؛ كان التعقيب مباشراً، وحاداً؛ إنهم لا يوجدون. بعبارة لها الإيجاز القاطع، لها من التذمر بقدر ما لها من اليأس. يلحظ الملاحظ غياباً غير مفهوم، فهؤلاء المثقفون الذين كان لهم حضورهم في الخطاب الثقافي، يدلون على المكان والزمان يكادون اليوم يصبحون منسيين.. هل هذا معقول؟

برأس مشوش تنصت يوماً بعد يوم إلى هذه العبارة، وكأنها قادمة من عالم مجهول، تقرّب منك واقعاً موزعاً بين أكثر من جهة، وفي كل مرة تفاجأ بكونك لا تفهم، والواقع يزداد غوراً من أعمق الطبقات تسمع ما ينطق به الملاحظ ثم تغفو لتسمع من جديد بالرنة ذاتها، والتذمر ذاته، هل هذا الصوت حقيقي؟... دوخة وانتباه، معاً، في عالم عربي كنا منذ زمن وصلنا إلى أفقه المغلق المختفي وراء جبال لا نراها، وفي ذلك ما كان بداية للتأمل البطيء حالة المثقفين العرب، وهم يوماً بعد يوم ينسحبون هادئين، راضين، نادمين.. كل الحالات السلبية حالتهم، وفي المختفي (لا نعلم ما يفعلون بالضبط)، شيء من الإحساس بأن الزمن لن يسمح لنا بعد طرح الواقع على أرضية التأمل. كأننا نقبل بما يختفي دون أن نذهب أبعد من ذلك... يزدرينا الواقع الذي نحن فيه، ومع ذلك فنحن لا نرفع أيدينا إلا للتشهير بما تبقى من الفكرة. ربما كان المشتغلون على موضوع كهذا لا يأبهون بالمصير.. فالملاحظة تقوم مقام الإشارة إلى ما يجب القيام به.. من ثم فنحن نرضى بالذي يقع ونستمر في قبوله، مقتنعين بأن كل شيء قد انتهى... (الحياة– 4 تشرين أول 2002 العدد 14442).

إنها صرخة.. لكن.. إلى أي جهة تتجه.. فإن هي اتجهت صوب الحث والإيقاظ والدفع للنهوض؛ فإننا معها، أما إذا اتجهت صوب الإحباط واليأس والاستسلام؛ فإننا ضدها بل ومقاوموها. أما عن عدم وجود مثقفين في الوطن العربي؛ فإننا لا نتفق مع الكاتب، فالعروبة التي أنتجت عبر تاريخها العريق والحضاري والمشرّف ما عقمت بعد، وفي الوطن مثقفون يذبون دأباً وجهداً وفعلاً من أجل المواكبة والشراكة.

ولهؤلاء الذين يتساءلون عن مواجهة العولمة، عن الكيفية، عن الإمكانية، عن المقدرة، فلهم نقول: نواجهها بقيمنا، بموروثنا، بجوهرنا غير القابل للفناء، فالدين الإسلامي قيمة معتقدية وعقائدية وقيمية شاملة بشهادة الآخر الذي يتمنى فناءه دائماً، والتراث العربي بعظمته كان وما زال وسيظل الشريك الأكثر فعلاً في بناء الحضارة، والعقل العربي الذي صقلته التجارب والمحن، فوعى المآرب، وعرف الشراك والفخاخ، سيظل معطاءً حيوياً، قادراً، مقتدراً، فبالعروبة والإسلام والقيم بغائياتها ومعنوياتها سنواجه الجوانب الشريرة في العولمة الجائحة.

"فغالبية نتائج تحقيق المخطوطات العلمية العربية ودراستها على يد عدد كبير من العلماء العرب والمسلمين والمستشرقين؛ أكّدت أن لعلماء الحقبة العربية دورهم الذاتي الكبير، ليس في تطوير العلم وتثبيت بناء النظرية فحسب، بل أيضاً في تسريع عملية التطوير العلمي، وبغض النظر عن ظروف الضرورة الموضوعية والاستمرارية التاريخية الحتمية للتطور العلمي في الحقبة العربية التي استمرت ستة قرون (من القرن التاسع حتى القرن الخامس عشر) على رقعة جغرافية امتدت من حدود الصين إلى إسبانيا؛ فقد توفرت ظروف ذاتية وملائمة، مرتبطة بأرضية خصبة لها أبعادها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية المؤثرة في تسريع عجلة البحث العلمي وبالتالي في بناء الحضارة الإنسانية من أجل سعادة الإنسان ليس إلا.." (السفير 2002/8/6).

وهنا يتوجب علينا أن ندرك أولاً وأخيراً أن الحراك العروبي في بناء الحضارة يقوم على أسس تاريخية من الصعب أن يغبّرها استكبار أو غطرسة أو بطش، وإن الإسلام والعروبة قائمان في الذات، والذات ليس هدفاً لصاروخ موجه الكترونياً...

أما الجماعة الثانية وهي الجماعة التي أستطيع وسمها بجماعة النواح على حرية الوهم، أو حرية الاستهلاك، أو جماعة النضال من أجل وحشنة الغرائز وتعرية المستور، والحرث في تفاصيل الجسد، وتدمير القيمية الدينية، ومسح الشرائع والنواميس، والدعوة إلى الفتنة، والمعارضة العبثية لمجرد المعارضة، وإحياء العنعنات الطائفية، وتشييع التراث العقلي والروحي.. إنما هم البكّاؤون على الحرية، الحرية- الفلت كما يريدون، هؤلاء لا يعرفون أو يعرفون؛ أن وراء (هيعتهم) هذه مرجعيات تنتظم في مؤسسات وراءها سياسيات ومخططات تعمل من أجل هذا لإفناء هذاك.

ولأولئك الذين لا يعرفون أو ساروا على طريق الغي عن ضلالة لا وعي نحيلهم إلى كتاب الحرب الباردة الثقافية (عالم المخابرات المركزية الأمريكية، وعالم الفنون والآداب) لمؤلفته الانكليزية فرانسيس ستونر سوندرز حيث ترجمه طلعت الشايب وصدر مؤخراً في القاهرة عن المجلس الأعلى للثقافة.. ولا بأس من اقتطاف الشيء اليسير من الكتاب:

"بدأت مسيرة الحرب الباردة وخاصة في المجال الثقافي أو في مجال الفنون والآداب؛ لانتزاع أكبر جزء من العالم لأمركته أو لإخضاعه لها، ومن هنا؛ فإن النظام الجديد الذي تحلم به الولايات المتحدة الأمريكية بُدئ العمل على تحقيقه بالفعل بعد أقل من عامين على عناق الجنود الروس والأمريكيين على ضفاف نهر /ألبي/... ولم يكن هناك جهاز أمريكي تستطيع الولايات المتحدة توجيهه لتحويل الغضب المكبوت إلى سيطرة حقيقية على أوربا سوى جهاز المخابرات المركزية CiA، الذي أنشئ في تموز عام 1947، والذي كان-

بالفعل- بمنزلة وزارة ثقافة لأمريكا، والذي تأسست ضمنه- كأهم دائرة من دوائره- منظمة الحرية الثقافية عام 1951، حيث كان ما يسمى بـ/الكونسورتيوم/ هو السلاح السري في الصراع الأمريكي أثناء الحرب الباردة، وهو سلاح له نتائج واسعة في ميدان الثقافة، فكان قلة فقط من الكتّاب والشعراء والفنانين والمؤرخين والعلماء والنقاد في أوربا، لم تكن أسماؤهم مرتبطة على نحو أو آخر بتلك المؤسسة السرية للتجسس والتي ظلت تعمل دون أن يُكشف أمرها، ودون منافسة، على مدى يزيد على عشرين عاماً.. وظلت منظمة الحرية الثقافية تدير جبهة ثقافية معقدة، مدعومة على نحو كبير باسم حرية التعبير، بغرض الاستيلاء على عقول البشر، وقد قامت هذه الجهة بترسيخ ترسانة من الأسلحة الثقافية (صحف، مجلات، كتب، مؤتمرات، ندوات، زيارات، معارض، حفلات موسيقية، فنون تشكيلية، أفلام سينمائية، جوائز، منح علمية، درجات زمالة أدبية، دعوات لزيارات اطلاعية، مع سيطرة على أصحاب المواهب الشعرية... الخ)، مع الاهتمام بشكل خاص بالكتاب، فكتاب واحد يمكن أن يُغيّر توجهات القارئ وسلوكاته بشكل لا يتحقق عن طريق أي وسيلة أخرى، وهذا يجعل الكتب أهم سلاح في استراتيجية الدعاية البعيدة المدى.. ومن أجل ذلك جندت المنظمة يساريين سابقين، واستأجرت ثوريين ونجوماً أدبية معروفة لكي يخوضوا حرباً ثقافية.. وهكذا قدمت وكالة CiA نفسها للمثقفين- عبر منظمة حرية الثقافة- على أنها وعاء ذهبي لليبرالية المأمولة، حيث انطلت الأكذوبة المبرمجة على المثقفين فباتوا يعتقدون أنهم يتصرفون بحرية، بينما هم في الواقع مرتهنون، مستلبون، يتحركون على مسرح الثقافة بوساطة خيوط تتحكم بإرادتهم من وراء ستارة قائمة هناك...

وعلى هذا الأساس ارتبط آلاف المثقفين الغربيين بالمخابرات عبر منظمة حرية الثقافة، وعن طريقهم ارتبط مثقفون عرب أخذوا بالفكر الغربي الذي أنتجه أدباء حرية الفكر، كما عملت المنظمة على إعداد مؤتمر الحرية الثقافية الذي عقد في ألمانيا، وتلقى العديد من المعونات السرية، من منظمات سرطانية وأخطبوطية رأت في الثقافة سلاحاً خطيراً لتغيير العلائق وبالتالي لرسم خرائط جديدة للسياسات، وقد أثنى ممثل وزارة الدفاع آنذاك على المؤتمر كونه عملية بارعة تم تنفيذها على أعلى مستوى فكري، وكان رئيس الولايات المتحدة سعيداً جداً بالمؤتمر الذي أجبر عدداً من القيادات الثقافية البارزة (على التخلي عن عزلتهم التأملية لمصلحة وقفة حاسمة ضد الشمولية) (..!!..)، كذلك فإن أطروحات منظمة الحرية الثقافية تنصب على إلغاء المتوارث وتهديم السائد والكشف عن كل شيء لانتفاء المحرم "اجتماعياً، سياسياً، اقتصادياً، دينياً.. الخ"، وقد شارك بعض الملمعين من المثقفين في هذه المؤتمرات، وسوّقوا أفكارهم المستقاة من البؤرة- المنبع،

وغرروا بالكثيرين، وتنصب جهودهم الآن على كسب الجيل الجديد من المثقفين الشباب عن طريق الشعار الأكثر بريقاً: فلتسقط الرقابة، الحرية اللامحدودة للإبداع.. (..!!..)." (عرض الدكتور فضل شبلول للكتاب في مجلة الفيصل السعودية- العدد 314- تشرين أول- تشرين ثاني 2002).

لقد أردنا من وراء أطروحتنا هذه أن يتأمل المرء، ويُعْمِل عقله، ولم نرد فعلاً أن نلقي درساً وعظياً.. الجبهة الثقافية اليوم أقوى بكثير من الجبهة العسكرية؛ فإن لم نستطع مواجهتهم عسكرياً، فلنواجه بثقافتنا النابعة من قيمنا ومواريثنا، وعقائدنا ومعتقداتنا، والأهم من ثقتنا بأنفسنا؛ فنحن أحفاد عظماء أعطوا للحضارة الإنسانية أبعادها الروحية والعقلية، وسارت على هديها عطاءات الآخرين...

❑❑❑

ترجـو هيئــة تحريــر مجلــة الموقـف الأدبــي مــن الكُتَّــاب والمفكـرين أن يرسـلوا نبـذة عـن حيـاتهم مرفقــة بــالنص المرسل إلـى المجلـة قصد النشر... كـي يتسنى لنـا التعريف بهم في حال نشر النص الوارد إلى المجلة.

تتمنى هيئـة تحرير مجلـة الموقف الأدبي على الكُتَّـاب الـذين يرسـلون نصوصـهم الأدبيـة إلـى رئاسـة تحريـر المجلـة؛ أن يرسلوها منضدّة تسهيلاً لحسن قراءتهـا، وحرصاً على عدم وقوع أخطاء في النص المنشور نتيجة لسوء الخط الكتابي.

في نظرية السرد
وتحليل الخطاب

د: عز الدين بوبيش

السرد هو طريقة الحكي والإخبار ويسمى الخطاب. وقد كان منذ وجد الإنسان، وفي كل المجتمعات. ونجده في اللغة المكتوبة وفي اللغة الشفوية، كما نجده في لغة الإشارات والإيماء وفي الرسم والتاريخ، وفي كل ما نقرأه أو نسمعه، سواء أكان كلاماً عادياً أم فنياً. فهو بذلك عام ومتعدد ومتنوع. ومنه انحدرت الأجناس السردية الأدبية المعروفة قديماً وحديثاً كالأساطير والخرافات والحكايات الشعبية والمقامات والقصص والروايات.. الخ. ولكل إنسان في الحياة طريقة في الحكي، ومن ثم كان الرصيد المتراكم من السرود عبر التاريخ يعد بالملايين، فمنها ما هو مدون ومنها ما نتناقله عبر المشافهة ومنها ما ضاع لعدم تدوينه والمحافظة عليه أو بسبب إهماله.

–السرد هو طريقة الحكي والإخبار ويسمى الخطاب. وقد كان منذ وجد الإنسان، وفي كل المجتمعات.

وأمام هذا الركام الهائل من أنواع السرد وطرق الحكي احتاج الدارس إلى أن يبحث عن نظرية أو قواعد تضبط هذه الأعمال وتصنفها – شأنها في ذلك شأن باقي عناصر الحياة ومجالات العلوم المختلفة– لرصد مكوناتها والعلاقات فيما بينها للوصول إلى معرفة كيفية اشتغالها.

ولتحديد هذه النظرية وضبط قواعدها ينبغي الوقوف عند الأشكال التعبيرية السردية، وقد فعلت الدراسات القديمة شيئاً من ذلك من خلال الدراسات التاريخية للأدب، إلا أن هذه الدراسات كانت سطحية في عمومها، وحبيسة نظرة عابرة غير متخصصة لغياب المنهج الدقيق المناسب لمثل هذه العملية. وأمام هذا الركام الهائل من أنواع السرد وطرق الحكي –كما أسلفت– وجد الدارس نفسه في حاجة إلى ضبط هذا اللامحدود من السرود، وفق خطة عمل شاملة يمكن في ضوئها دراسة أي نص سردي مهما كان نوعه أو مصدر بيئته أو نوعية لغته. وهو ما يشبه العمل الذي قام به العالم السويسري "دوسوسير" عندما أراد دراسة اللغة. فوجد نفسه محاصراً بحوالي 3000 لغة. ورغم ما واجهه من صعوبات إلا أنه استطاع أن يضبط هذه اللغة على اتساعها وتنوعها، وأصبحنا نتعامل مع النصوص انطلاقاً مما توصل إليه هذا العالم وغيره من علماء اللغة الذين أسهموا في بناء نظرية اللغة.

وإن السؤال الذي واجه دارس السرد هو كيف يمكن ضبط هذا اللامحدود وجعله قابلاً للتحكم فيه والإمساك به؟، إنها صعوبة أكثر من تلك التي واجهت "دوسوسير" بلا شك، لأن المسألة أوسع وأعقد. فمن يتحمل إذن عبء هذه المسألة ويقبل مثل هذه المهمة التي مجرد التفكير فيها هو

ضرب من المستحيل –على الأقل– كما تهيأ للبعض؟.

إن البنيويين هم الذين تحملوا عبء هذه المهمة، ورأوا أنها من صلاحياتهم، وبإمكانهم تحديد هذا اللامحدود وتطويعه لآليات تكشف عنها نصوص هي نصوص سردية بلاشك. وتعد الأبحاث التي قام بها الشكلانيون الروس وغيرهم من الشكلانيين، البدايات الأولى لنقد القصة والرواية، من منظور بنيوي صرف محاولة منهم الوقوف على الفوارق الفاصلة بين أشكال النصوص ولاسيما بين القصة والرواية، لكونهما شكلين أدبيين مختلفين، يتميز كل منهما بمواصفات معينة وبتقنيات خاصة، تتصل بطوابع مهيمنة أو بقواعد النوع. لكن أي هذه النصوص السردية تكون النموذج الأنسب لمثل هذه الدراسة؟.

–تعد الأبحاث التي قام بها الشكلانيون الروس وغيرهم من الشكلانيين، البدايات الأولى لنقد القصة والرواية، من منظور بنيوي صرف محاولة منهم الوقوف على الفوارق الفاصلة بين أشكال النصوص.

إن النصوص التي وقع عليها الاختيار كانت منتقاة بحسب الشروط التي تكفي لرصد كل ملابسات السرد وحيثياته بوجه عام، وغربية بطبيعة الحال، ما دام المنهج غربياً والدارس غربياً أيضاً. وهذا بعد أن عملوا على إقصاء الكثير من الأشكال التعبيرية التي تفتقر إلى الفن أو تلك التي لا علاقة لها مع الأدب. فلم يبق أمامهم إلا ما نعرفه من أجناس السرد الحكائي والقصصي والروائي.. عمدوا ينظرون فيها ويقلبون نصوصها على مختلف الأوجه بغية استنباط أحكام على بنياتها في ضوء منهجهم البنيوي الذي رأوا أنه الكفيل بإنتاج مثل هذه النظرية. وحتى بعض هذه الأجناس الأدبية التي عادوا إليها قفزوا عليها لبساطتها، رغم ما تقدمه لهم من فائدة، واكتفوا بالنظر في جنس الرواية أكثر من غيره –رغم تأخر ظهوره قياساً إلى الكثير من الأجناس الأدبية الأخرى ولاسيما القديمة منها –وذلك لأن جنس الرواية يمكن أن يكون النموذج الذي يعول عليه، لما يتوافر عليه من عناصر ومكونات نجدها في باقي الأجناس الأدبية الأخرى والعكس غير صحيح.

وبعد تحديد مجال انحصار أبحاثهم في مجال جنس الرواية، تقريباً، للسبب المذكور آنفاً، واجههم سؤال جوهري هو من أين تكون بداية البحث؟ من اللغة طبعاً، ما دامت اللغة هي الشكل الأبرز في ذلك. واللغة ما دام –كما نعلم– تقدمت أبحاثها بفضل جهود اللسانيين على رأسهم "دوسوسير" قالوا: فلنبدأ إذن من حيث انتهت اللسانيات. ولما كانت حدود البحث في مجال اللسانيات هي الجملة، فلنبدأ من ما بعد الجملة. ولكن وجدوا أن ما بعد الجملة ليس إلا جملاً تنتهي مجتمعة إلى جملة كبيرة. ومن ثم طرحوا إمكانية توسيع اللسانيات لمجال أبحاثها لتشمل النص كاملاً، واقتنع اللسانيون بالفكرة فظهر ما يعرف بلسانيات النص أو لسانيات الخطاب.

ولكن إذا كانت اللسانيات تبحث في بنية الجملة التي تشمل وحدات قابلة للوصف، وتنظر إليها –أي إلى الجملة– على أنها أصغر وحدة لها معنى، وتقصر دراستها في البحث عن نظامها، فتكشف عن كيف ينتظم الحرف في الكلمة والكلمة في الكلمة إلى أن تنتج الجملة. فإن البنيوية تذهب إلى أبعد من ذلك فترى أن أصغر وحدة في الجملة لها معنى قد تكون (الكلمة)، وأن المعنى إذا كان في الجملة عند اللسانيين ينتج من نهايتها، فإن المعنى عند البنيويين لا يوجد في نهايتها وإنما يخترقها.

بالإضافة إلى وجود مكونات ووحدات أخرى أغفلها الدرس اللساني، أو كان ينظر إليها من زاوية أخرى، باعتبار ذلك خارج اختصاصه كـ: الزمن والمكان (الفضاء) والضمائر (الشخوص والأشياء) والأفعال والرؤية والصيغة... الخ. وهي عناصر تنتظم داخل النص السردي بطرق

مختلفة، وتتميز من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر. وهي نفسها قابلة للوصف والتحليل لما تشتمل عليه من بنيات خاصة نلمسها عند الإصغاء لخصوصية كل نص ونوعية تركيبة خطابه.

فالنص السردي الحكائي أو القصصي أو الروائي يمر عبر قناة هي:

الراوي ـ الحكاية ـ المتلقي

فلا توجد رواية بدون راو. لأن نقل الوقائع وتقديمها في قالب لغوي –شفاهي أو كتابي– يستوجب حضور هيئة تلفظية، هي شخصية السارد. التي تقوم بالتعبير عن هذه الأفعال والأحداث، العاجزة عن التعبير عن نفسها بنفسها. فشخصية السارد، تمثل بصوتها محور القصة أو الرواية، ((إذ يمكن ألا نسمع صوت الكاتب إطلاقاً، ولا صوت الشخصيات، ولكن بدون سارد، لا توجد قصة أو رواية))(1). وهنا ينبغي أن نشير إلى أن السارد ليس دائماً هو الكاتب، وإن كان قادراً على إخفاء نفسه وراء شخصية رئيسية تعبر عن رؤية العالم.

وقد تحاشت الدراسات الحديثة الوقوع في الخطأ الذي وقع فيه الدارسون القدامى، عندما كانوا يربطون النص بالكاتب، وينسبون إليه كل تبعات الحكي. وتحرت هذه الدراسات الدقة في التمييز بين ما هو خاص بالكاتب وماهو خاص بالسارد، انطلاقاً من أسس معرفية تخص النص والكاتب معاً. تنطلق من أن ((هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي، فهذا لا يساوي ذاك، إذ أن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله))(2). كما أن كل سرد يستوجب سارداً، فإنه يستوجب مسروداً له أيضاً وقد أدرك الشكلانيون الروس، وغيرهم من الدارسين للرواية، هذه العلاقة الموجودة بين السارد والقارئ، فدعوا إلى العناية بها. إلا أنه بالرغم مما لهذه الشخصية (القارئ) المتخيلة من أهمية في صنع الخطاب السردي، فإن الاهتمام بها، مع ذلك، ظل محدوداً وضئيلاً، إذا ما قورن بحجم الدراسات التي خصت بها شخصية السارد.

وما دام الخطاب السردي كباقي أنواع الخطابات الأخرى، يحتاج إلى متكلم ومستمع، فإنه بدونهما يفقد معناه، ويتحول هذياناً لا مبرر له. وهو ما يفسر حرص الكتاب/ الرواة، على أن يكون سردهم استجابة واعية لدعوة صادرة عن المسرود له، إن لم نقل إنه يتأسس عليه في بعض الأحيان، ولكن من غير أن تكون وجهة النظر صادرة عنه. يقول "بيرسي لوبوك": ((إنني مازلت أفترض أن الرواية الجديرة بالاعتبار هي الرواية التي تتطلب –في الواقع معظم الروايات كذلك– وجهة نظر ليست صادرة عن القارئ))(3). والحقيقة أنه بمجرد ما يعلن المتكلم عن نفسه، ويتسلم مقاليد اللغة، فإنه يغرس الآخر أمامه، كيفما كانت درجة الحضور التي يمنحها لهذا الآخر، لأن عملية السرد مشروطة، أساساً، باحتوائها على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب، وهي: السارد أو المرسل، والمسرود له أو المتلقي، والمتن الحكائي أو الرسالة.

ونحن بوصفنا قراء، لا ندرك المتن الحكائي إدراكاً مباشراً وأولياً، قبل إدراك السارد له، فهو الذي ندرك، من خلاله، أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلي، مما يكون له بدون شك انعكاسات واضحة على شكل تلقينا له. وهذه الطريقة التي يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد هي ما قصدها "تودوروف" بمصطلح (جهات الحكي). ولها مصطلحات أخرى متنوعة منها: وجهة النظر، الرؤية السردية، التبئير، المنظور، مظاهر السرد... الخ. وغيرها من المصطلحات الأخرى التي تفيد جميعها الطريقة التي يتم بها إدراك القصة أو الرواية من قبل السارد. وقد حدد "جون

–المعنى في الجملة عند اللسانيين ينتج من نهايتها، لكنه عند البنيويين لا يوجد في نهايتها وإنما يخترقها.

بويون" هذه الجهات (الرؤيات) التي تتخذ أصنافاً رئيسية ثلاثة في: السارد الشخصية الروائية "الرؤية من الخلف" /السارد الشخصية "الرؤية مع"/ السارد الشخصية "الرؤية من الخارج". وهذه الأصناف الثلاثة هي التي يلتزم بها "تودوروف" في إبراز جهات الحكي مع تعديل طفيف(4). وقد طالعتنا بها "يمنى العيد" التي أعادت صياغتها، في ظل تعاملها مع النص القصصي العربي، ولاحظت من خلال الراوي وعلاقته بما يرويه نوعين من الرواة، راو يحلل الأحداث من الداخل فهو إما: بطل يروي قصته بضمير الـ أنا (راو حاضر). كاتب يعرف كل شيء، إنه راو كلي المعرفة رغم أنه راو غير حاضر. أما الراوي الذي يراقب الأحداث من الخارج فهو إما: راو شاهد (حاضر لكنه لا يتدخل). كاتب يروي ولا يحلل إنه ينقل لكن بوساطة(5).

-لا توجد رواية بدون راوٍ. لأن نقل الوقائع وتقديمها في قالب لغوي يستوجب حضور هيئةٍ تلفظية هي شخصية السارد.

وإذا كان مصطلح جهات الحكي (الرؤية السردية) يتعلق بالطريقة التي يتم من خلالها إدراك القصة بوساطة الراوي فإن مصطلح (صيغة السرد) يتعلق بالطريقة التي يقدم بها الراوي القصة أو يعرضها. وهذان العنصران هما أكثر أهمية في القصة والرواية، لما يقومان به من دور كبير في جلب انتباه القارئ نحو سير الأحداث وتطور الأفعال، فالموضوع ليس كل شيء في القصة، وإنما المهم، هو طريقة المعالجة لهذا الموضوع وتجليته. وكان الدارسون يميزون في دراساتهم للسرد بين أشكال تعبيرية ثلاثة تخص خطاب المتكلم في النص هي: الأسلوب المباشر/ والأسلوب غير المباشر/ والأسلوب غير المباشر الحر. يتعلق الأسلوب الأول، في أي عمل أدبي، بكلام الشخصية عندما تتحدث بنفسها إلى نفسها من دون وساطة أو عندما تتحدث إلى غيرها، ففي الأولى نكون أمام (المونولوج) وفي الثانية نكون أمام (الحوار). وهما طريقتان يفسح فيهما الراوي المجال للشخصية لكي تتولى إدارة الحديث بذاتها وبشكل مباشر. ويسمى هذا النوع من الأسلوب (العرض). وباستعمال الراوي لهذا الأسلوب يبقي للمتكلم خصوصيته التعبيرية في مستوياتها الإيقاعية (الصوتية) والدلالية والجمالية. ويوفر للقارئ مصداقية تضمن له الانسجام مع النص بشكل أفضل. وهي تقنية تعزز الثقة بين الراوي والقارئ من جهة، وتكشف عن معالم الشخصية وعوالمها بشكل أوضح وأدق لا هيمنة للراوي فيها من جهة ثانية. والأسلوب الثاني، يطلق على كلام الشخصية المسرود بوساطة الراوي، وهو ما يجعله يأتي بصوته، وإن كان لغيره، لأن الراوي يتصرف فيه، ولا يبقيه على حرفيته. وبهذا التصرف لا يمكن نقل الكلام دون تحولات تسلبه هويته التي هي الأصل في الحكي. وتجعل الخصوصية التعبيرية للشخصية تضمحل، وتفقد الجملة المحكية بذلك نبرتها التأثيرية. وتصبح وجهة نظر الشخصية، في ضوء هذه التحولات، غير معززة ولا مبررة، لأن ((كل أنواع الإيجاز والحذف وغيرها مما هو مقبول في الخطاب المباشر، والتي تطال عناصر انفعالية وعاطفية ليست مقبولة في الخطاب غير المباشر، بسبب الميل التحليلي لهذا الأخير))(6). وهذا ما يفقد النص حرارته وحيويته، وينزع عنه المصداقية في الكلام، ويجعل القارئ في معزل عن الشخصية، لأن الراوي أصبح هو المهيمن على كل شيء يجري حولها. وأما الأسلوب الثالث، فهو أسلوب يزاوج بين الخطاب المباشر وغير المباشر، بحيث يستعير من الخطاب المباشر النغمة ونظام الكلمات وترتيبها، ومن الخطاب غير المباشر الأزمنة وضمائر الأفعال. وهذا النوع من الأسلوب يعطي للكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي، مما يجعله ملتبساً ومتداخلاً، فهو يكون على هذا الحال، منقولاً بصوت الراوي ومنقولاً بصوت الشخصية

مباشرة وفي آن واحد. ولكنه –بالرغم من هذا التداخل– فإنه يحفظ لكلام الشخصية واقعيته ونبرته التي تسوغ الأخبار والوقائع التي جرت في النص.

هذه هي الأساليب الثلاثة التي ينتظمها الكلام، فمنها ما ينقل لذاته وبذاته، ومنها ما ينقل عن غيره، ومنها ما يجمع بينهما.

والأفعال في النص السردي الأدبي نوعان: أفعال ديناميكية تنمو مع وقائع السرد، وأفعال قارة أسميها (الأحداث)، لأنها تنتهي بانتهاء وقوعها مباشرة ولا وجود لاستمرار لها في السرد، فالأولى نامية والأخرى ثابتة. والفعل والحدث هو عبارة عن متواليات كبرى تنبثق عنها متواليات صغرى يمكن حصر مدلولاتها بالنظر إلى دلالاتها. ولا توجد في النص وحدة ضائعة، فكل شيء مهما بدا لنا بسيطاً يكون له دور في العمل السردي إن لم يكن على مستوى الأفعال (الوظائف) يكون على مستوى الزينة والديكور... وتكون له دلالة مفيدة في فهم أبعاد المتوالية التي يظهر فيها. ومن هنا اعتبر البنيويون ما ينشط داخل النص السردي (حوافز مشتركة) لاشتراكها مع بعضها البعض داخل النص، وما لا ينشط داخله (علامات أو وحدات إدماجية)، ويرون أن غياب العلامة في النص لا يخل ببنيته، كالأحداث والأشياء التي تذكر مجرد الذكر والوصف.. وهي تحيلنا على المعنى فقط، بينما غياب أي حافز مشترك –وهو الذي يحيلنا على وظيفة– يؤثر على التركيبة البنائية للنص فيهز وحدتها.

وتتمفصل وحدات النص وفق خطة تختلف من كاتب /راوي إلى آخر، بحسب نظرة كل واحد، فهناك وحدات كبرى ووحدات صغرى توزع داخل النص بالشكل الذي يضمن لها الانصهار والتوازن، وتظهر مقبولة الصياغة فنياً رغم مخالفتها للواقع الذي هو المادة ال[illegible]

فتظهر العلاقات التراتبية والعلاقات الإدماجية، ونشهد تقديمات وتأخيرات يقبلها العقل في صورها المعروضة، إلى جانب وجود مساحات للقارئ داخل النص يوفرها له الكاتب/ الراوي، ليستريح فيها أو ليتحرك وفقاً لها، أو لينفذ من خلالها إلى التجربة الإبداعية ليصبح عنصراً من عناصرها، وهو الضمان الذي رأى الكاتب/ الراوي أنه، من خلاله، سيسمح للقارئ بملاحقة أفكاره، لأن القارئ محور في النص شئنا أم أبينا. وقد علم القدامى ما للقارئ أو المتلقي من أهمية، فظل ببالهم قبل الكتابة وبعدها، وكثيراً ما تردد ذلك على ألسنتهم، وإن لم يكن بالشكل المدروس كما تسعى إلى ذلك الدراسات الحديثة ومنها البنيوية.

وترى البنيوية في تحليلها للنص السردي (الخطاب) أن عنصر الزمن فني لاستحالة تكراره في صورته الأصل (الواقع)، وهو المعول عليه كثيراً في بناء النص، ولذلك كانوا يقولون عن جنس الرواية! إنه فن زمني، وهو يتوزع على الأزمنة الثلاثة المعروفة (ماضي، حاضر، مستقبل). والكاتب/ الراوي يتصرف في لعبته مع الزمن بحسب ما يراه، فتراه يقدم أو يؤخر أو يبطئ أو يسرع أو يتوقف أو يقفز، وكل ذلك يعرض من وجهة فنية خاصة.

ولأهمية عنصر الزمن في العمل السردي، أرى أنه كفيل وحده بأن يعتمد عليه في مسألة الفرق بين القصة والرواية وكذلك في الفرق بينهما وبين الحكاية، فالقصة، من وجهة نظري، تدور أحداثها في زمن الماضي وتظل فيه، والرواية تدور أحداثها في الزمن الحاضر وتتطلع إلى المستقبل، وقد تتضمن حديثاً عن زمن الماضي إلا أن السيطرة لا تكون له. وأما الفرق بينهما، أي القصة والرواية، وبين الحكاية فيظهر على مستوى التراتبية والسببية التي تجري فيها الوقائع حسب زمن الواقع في الحكاية، وبروز التصرف في

–الفعل والحدث هما عبارة عن متواليات كبرى تنبثق عنها متواليات صغرى، يمكن حصر مدلولاتها بالنظر إلى دلالاتها.

–نحن، بوصفنا قراءً، لا ندرك المتن الحكائي إدراكاً مباشراً وأولياً، قبل إدراك السارد له، فهو الذي ندرك، من خلاله، أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلي.

الزمن بما يخالف الواقع في القصة والرواية. هذا بالإضافة إلى معايير أخرى تتراوح بين البساطة والتعقيد.. الخ، وليس يعود الفرق إلى مسألة الكم أو الحجم كما علمونا، إذ هناك روايات أقل حجماً من القصص والعكس صحيح أيضاً.

ويتضمن زمن السرد نوعين من الزمن: زمن القصة وزمن الخطاب، يكون الأول متعدد الأبعاد، إذ يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد. لكن زمن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيباً متتالياً يأتي الواحد منها بعد الآخر، لأغراض جمالية يراها الكاتب.

وقد رأى "تودوروف" أن العمل السردي الأدبي مادة وبناء، فالمادة هي القصص (الحكايات) والبناء هو الخطاب. والخطاب نفسه مادة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى ((أنه يثير في الذهن واقعاً ما، وأحداثاً قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية... غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها))(7). وقد كان "شلوفسكي" يصرح بأن القصة ليست عنصراً فنياً بل مادة سابقة على الأدب، بينما كان الخطاب وحده بناء جمالياً بالنسبة له. غير أنه تراجع فيما أعلنه من انفصال بين القصة والخطاب بعد ثلاثين سنة من تصريحاته وأكد على الوحدة غير القابلة للانفصال بين الجزء الحدثي وتنسيقه التركيبي لتعلقهما بالشيء ذاته أي بمعرفة الظاهرة(8).وهو ما يكشف دقة الترابط والتمازج بينهما. إلا أن "تودوروف" يرى أن العمل السردي الأدبي في مستواه العام ذو وجهين –كما أسلفنا– قصة وخطاب. ورأى أن الجانب الثاني أكثر أهمية، وهو المعول عليه في فهم الأبعاد الفنية والجمالية لأي عمل سردي ((وعلى هذا الأساس ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث))(9). وهذا التصرف في الواقع المفعم بالتراكمات اللا متناهية التي يجب أن نتدخل فيها حتى نحصل على مبنى حكائي، هو الضمان الوحيد لإخراج الشيء من متوالية وقائع الحياة إلى واقعة فنية. وبحسب هذه التقنيات التي نحصل بها على مبنى حكائي فني، يرى "شلوفسكي" أنه يمكن بتقنيات أخرى التحكم في تطويل المبنى الحكائي وذلك عن طريق تضمين قصة قصيرة داخل قصة قصيرة تصلح إطاراً لقصص قصيرة أخرى. وإلى جانب هذه التقنيات توجد وسائل أوسع انتشاراً، كسرد القصص أو الحكايات بغية تأخير اكتمال هذا الحدث أو ذاك، أو المناقشة بمساعدة حكايات، إذ الحكايات تذكر للبرهنة على فكرة، كما تستعمل الحكاية الجديدة كاعتراض على سابقتها، وبهذا تدخل الأشعار والأقوال المأثورة في شكل تناص إلى جانب الحكايات ليستفاد منها في المبنى الحكائي الفني. وهذه الأنساق كتابية لا يعول عليها في المشافهة كالشعر لطول نصوصها التي تكون الصلة بين أجزائها باللغة الشكلية أيضاً إلى درجة أن القارئ هو وحده الذي يستطيع أن يدركها(10). ويعدد "شلوفسكي" مجموعة من أنساق الحوافز التي تنتج عن المقارنة والمقابلة والتناقض والمفارقة والزيف ويراها أساساً في أي عمل سردي لما ينتج عنها من تواترات تؤدي إلى تحقيق البناء الفني للقصة، فـ ((وصف حب متبادل وسعيد لا يمكن أن يسمح بتوليد قصة قصيرة لخلائه من العراقيل))(11). ومن ثم فلا وجود لرواية أو قصة ما لم تشمل نواة تمر عبر حوافز أساسية هي: (الرغبة) ويقابلها الحب و (التواصل) ويقابله المساراة و(المشاركة) ويقابلها المساعدة. وهي عناصر إيجابية ثلاثة تقابلها عناصر ضدية ثلاثة أيضاً هي: (الكراهية) و (الجهر) و(العائق). وباقي العلاقات في النص

-يتضمن زمن السرد نوعين من الزمن: زمن القصة وزمن الخطاب، يكون الأول متعدد الأبعاد، إذ يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد. لكن زمن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيباً متتالياً.

السردي هي فروع مشتقة من هذه الأصول، وبها ينتج الصراع الذي هو عنصر أساسي في أي حكاية أو قصة أو رواية.

ومن الأنساق الأخرى التي يتشكل منها العمل السردي التوازي الذي نكون بصدده أمام مفهومين لا يتصادفان، بل ينفي أحدهما الآخر من متواليات التشاركات المعتادة. وهي تقنية يلجأ الكاتب إلى اعتمادها للإيحاء أو الإغراب، ويحاول تبريرها بمحفزات واقعية كالقرابة أو فنية كالمشابهة. ويمكن ملاحظة التوازي في صنفين: توازي خيوط العقدة، وهو يخص الوحدات الكبرى للسرد، وتوازي الصيغ التعبيرية (التفاصيل) التي تقوم على التشابه بين صيغ تعبيرية لفظية تتمفصل داخل ظروف متماثلة. وغيرها مما قد تفرضه مخيلة الكاتب وفق القواعد المهيمنة لهذا الفن(12)، وبالمقارنة بين الأفعال تتبين حدود التوازي الذي يشكل الهيكل الأساس في أي عمل سردي.

وللقيام بتحليل بنيوي للسرد ينبغي إذن التمييز في البداية بين عدة مراتب وأركان للوصف ووضعها في إطار منظور تراتبي إدماجي. فالقصة أو كما يسميها "تودوروف" (الدليل) وتشمل الشخوص وعلاقاتها فيما بينها، والأفعال ومنطق ترابطها، والحوافز التي تحكم هذه العلاقات وفق منطق الترابط أيضاً. والخطاب يشمل الأزمنة ومظاهر السرد وصيغه. وفي ضوئهما، أي (القصة والخطاب) نقوم بتحديد أصناف الوحدات ونبين التركيب الوظيفي لها. وهي أسس يرتكز عليها السرد القصصي وتعكس القوانين التي تحكم حياة مجتمع شخصيات القصة.

وقد ظن كثير من الدارسين أن البنيوية التي تعمد وفق منهجها إلى تفكيك النص إلى وحدات هي دراسة تهتم بالشكل ولا تهتم بالمعنى. وهذا غير صحيح لأننا نحن العرب تأثرنا بالبنيوية سلباً عندما تعرفنا على نقدها قبل أن نعرفها. فالبنيوية ترى أن دراسة الشكل ليست دراسة شكلية ما دامت تؤدي إلى معرفة الشيء، فهذه المعرفة هي المعنى الذي ينتج من فهمنا للعلاقات الموجودة بين أصناف الوحدات داخل النص. وقديماً -عندنا- فهم "الجاحظ" أيضاً بأنه شكلاني عندما قال المعاني مطروحة في الطريق. ولم يفهم الرجل بأنه كان يرد على من كانوا يروجون للمعنى وينظرون إلى النص على أساس المنفعة، فأراد أن يبين لهم بأن أدبية الأدب تكمن في براعة التعبير عن هذه المعاني. ومن هنا يلتقي "الجاحظ" مع البنيويين في طرحه الذي لا يقصي المعنى، كما يتهيأ للبعض. فلا يوجد شكل بدون معنى ولا يوجد معنى بدون شكل.

ومن هنا يمكن اعتبار الاتجاه البنيوي أنموذجاً في تحليله لمكونات هذا الخطاب السردي لما يكشفه من ثراء خاص في مجاله، ويجسده من اختلافات نظرية بشكل ملموس.

❒

■ الهوامش:

(1)*عبد الحميد عقار: وضع السارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية، فاس – المغرب، العدد 1، 1985، ص24.*

(2) *سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص131.*

(3) *بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، بغداد، ص133.*

(4) *تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، الرباط –المغرب، العدد 8-9، 1988، ص45.*

(5) *يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت –لبنان، ط1، 1990، ص91-92.*

(6) *ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة:*

محمد البكري ويمنى العيد، دال توبقال للنشر، الـــدار البيضــــاء –المغـــرب، ط1، 1986، ص171.

(7) تزفيطـــان تـــودوروف: مقـــولات الســـرد الأدبـــي، ص31.

(8) المرجع نفسه، ص32.

(9) المرجع نفسه، ص31.

(10) ف. شلوفسكي: بنـاء القصـة القصـيرة والروايـة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ضمن الكتاب: نظرية المـنهج الشكلي نصـوص الشكلانيين الـروس، ص142، 143.

(11) المرجع نفسه، ص123.

(12) تزفيطـان تـودوروف: مقـولات السـرد الأدبـي، ص33.

❒❒❒

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

عمر موسى باشا

دراسات وشهادات ونماذج

سلسلة أدباء مكرمون

التطريس

في روايات إبراهيم درغوثي[1]

د. أحمد السماوي

. سعت الرواية التونسية منذ ثمانينات القرن المنقضي إلى إغناء الرواية العربية بأشكال في الكتابة السردية مخصوصة أفادت من الرواية العربية والعلمية والحديثة والمعاصرة.

سعت الرواية التونسية منذ ثمانينيات القرن المنقضي إلى إغناء الرواية العربية بأشكال في الكتابة السردية مخصوصة أفادت من الرواية العربية والعلمية الحديثة والمعاصرة (1). وقد كان المبادر إلى هذا الصنيع روائيون من أمثال فرج الحوار وصلاح الدين بوجاه وهشام القروي (2). وأبرز ملامح هذه السمة المخصوصة في السرد الروائي التونسي التطريس. وهو الذي يعرِّفه جينات Genette قائلاً: "ما من أثر أدبي، في أيِّ درجة كان، ويحسب اختلاف قرائه، إلا ويحيل إلى أثر آخر، ومن ثم، فإن كل الآثار ناسخة" (3). ويستخرج للمجاوزة النصيّة أصنافاً خمسة هي التضافر النصّي، والنصّ الموازي، والكلام على الكلام، والنصّ الناسخ (4) وعندما نعرّج على ما أولاه فيليب هامون Philippe Hamon من عناية بتحديد مفهوم الواقعية، معتمداً على النتائج التي أفادت بها اللسانيات السيمائية، نلحظ أن بين ما يدعوه الواقعية النصيّة وما يسميه جينات المجاوزة النصية أو التطريس تطابقاً. فهو يعتبر أن اللغة لا تستطيع أن تحاكي في الواقع إلا لغة ملفوظة أو مكتوبة، وأن ليس بمقدور ملفوظ لسانيّ أن "يعيد إنتاج" سوى ملفوظ أو جزء من ملفوظ لساني مماثل سبق له أن قاله هو نفسهُ؛ من ذلك التكرار، وتحصيل الحاصل، والإعادة، أو سبق لملفوظ آخر أن قاله كالكلام على الكلام، والاستشهاد، وإعادة النسخ، والمحاكاة الساخرة، والمعارضة" (5).ولهذا سنعمد في هذا المبحث، إلى تلمس تجلّيات الواقعية النصيّة في روايات أربع لإبراهيم درغوثي (6) توخى فيها سمت الروائيين الثلاثة السابقين نفسه، بل لعله كان الأبرز في طبع نصوصه الروائية والأقصوصية بهذا الميسم، وهو ما جعل كثيراً ممن تعرضوا لهذه النصوص بالنقد تستوقفهم هذه الظاهرة لأنها لافتة للانتباه (7).

والقول بانشغال الرواية التونسية المعاصرة بالواقعية النصية، ليس قولاً مستحدثاً، فقد سبق

[1] إبراهيم درغوثي: قاص وروائي من تونس.

لصلاح الدين بوجاه أن نبّه إلى ذلك (8). ولكنّ تميّز نصّ درغوثي الروائي بهذه السمة المهيمنة يقتضي التوقف عندها لتبين أشكال حضور الواقعية النصية وموضوعاتها ومقاصدها، وتلمّس دور السارد في مثل هذه النصوص، وتقصّي العلاقة الوارد قيامها بين هذا النمط من الكتابة والدلالة الممكنة.

I . أشكال

حضور الواقعية النصية

إن حضور الواقعية النصية بكثافة في نص درغوثي يقتضي تحديد المواقع التي فيها تظهر، وذلك لأن للواقعية النصية أوجُهاً مختلفة، فهي التصدير تفتتح به النصوص، وهي الشواهد تضمّن فيها، وهي الخواتم تنغلق عليها (9). وتعدد الأمكنة لا يخص إلا المعلن من هذه النصوص المصادر التي يكشف عنها نص درغوثي الناسخ. أما ما امتصه منها ثم تجاوزه فمبثوث في مظان نصوصه، للقارئ، حسب درجة معرفته، واختلاف بديهته، أن يضع عليها إصبعه منتشياً بنصره على الكاتب الواقعي الذي بثها آملاً في ألا ينتبه إليها أحد ما دام قد تمثّل النص المصدر فتجاوزه.

. إن حضور الواقعية النصية بكثافة في نص درغوثي يقتضي تحديد المواقع التي فيها تظهر، وذلك لأن للواقعية النصية أوجهاً مختلفة.

أفتكون الواقعية النصية وجوباً امتصاصاً لنصوص سبقت وتجاوزاً لها؟ ألا يمكن أن تكون اجتراراً محضاً للنصوص يكتفي النص الناسخ بنقلها ومحاكاتها؟ وبذلك تكون هذه الواقعية النصية في الدرجة الأولى من التطريس؛ فقد يكفي أن يزال الطَّفل عن الطرس حتى تظهر آثار الكتابة السالفة. أو ليس هذه ما دعا إليه درويش سارده أن يفعل؟ (10) إن يكن في هذا سخرية، فهو لا يخلو . في نظر الأنا المسرودة . من جد، وفي نظر الأنا الساردة من تصديق. فالنسخ الذي بمعنى النقل الحرفي لا معنى الإزالة والإبطال، هو المظهر الأول للواقعية النصية مادام محاكاة للواقع. ولا إمكان لوجود واقع خارج اللغة. إلا أن هذا الصنف من الواقعية النصية، مهما يكن تواضع السارد إزاءه وإدعاؤه إياه لا وجود له حقيقياً لأن النص المستنسخ بمجرد أن يتنزل في إطار جديد يفتقد سمته الأصلية، فيدخل آنذاك عالم النسخ بما هو إزالة وإبطال. ولا تعني الإزالة والإبطال إمحاء النص بل حلول آخر محله وهو ما نعبّر عنه بالمجاوزة النصية الغالبة على نصوص درغوثي الروائية.

إن ما يلفت الانتباه في هذه النصوص أن الواقعية النصية، تماماً مثل الوصف في الواقعية الوصفية، تحتاج إلى وظيفة ذريعة هي بمثابة المنشِّط لدخولها في النص. فقد يكون إدراج ملفوظ لساني سابق دون التمهيد له بما يستوجب حضوره، إثقال لكاهل النصل وتنفير للمسرود له. لذلك يلجأ السارد إلى إعداد العدّة لتضمين ما يبغي تضمينه شاهداً كان أو تنويعاً عليه. ومتى اعتاد السارد افتتاح روايته أو فصولها بتصدير، فإنه يسعى جاهداً إلى ألا يخلف وعده، وإن كان كثيراً ما يفعل. ففي "الدراويش"، يصرّ على استعمال التصدير لا عند ظهور باب في الرواية جديد، بل حتى عند ظهور تحوّل ما كذاك الذي حدث بين رفض "تمرة" الوقوع "لدرويش" وتذكّره زفاف قطر الندى للخليفة المعتضد العبّاسي. ففي ذلك البرزخ من النص يورد حكمه هندية (ص 44).

وقد لا يساق التصدير المختار دوماً بتقصّد، بل قد يرد عفو الخاطر حيثما اتفق؛ أي إن السارد لا يتوخى نسقاً بعينه يسير على هديه في إيراد تصديراته، بل هو يترك ذلك للصدفة شأنه مع مقطوعة للوليد بن يزيد يصدّر بها خبراً / وثيقة من كتاب "الكامل في التاريخ". وما وردت مثل هذه المقطوعة أصلاً في الكتاب المشار إليه، إنما

شغف السارد / الشخصية بشعر الوليد هو الذي حفزه على أن يسوقها تعبيراً منه عن لذّته بقراءتها وإمتاعاً للمسرود له معه بها (الأسرار، ص 127 (11).

أما إذا ورد التصدير في خاتمة النص / الرواية، فذاك مدعاة إلى طرح سؤال التسمية. أليس التصدير أصلاً يرد في الصدر، وهو الأعلى، وفي الرواية عند فاتحتها؟ أو ليس التصدير آنذاك سوى خاتمة، ولكنها ليست خاتمة للنص الأصلي، بل خاتمة مضمنة؟ فقد ورد في آخر "الدراويش" . كما سبق ذكره في الهامش التاسع . قصيدة لقسطنطين كفافي وردت تحت عنوان "بعد النهاية"، وهو عنوان قد يكون من إنشاء السارد، وقد يكون عنواناً للقصيدة أصلاً. وأن تنهى الرواية بتضمينها نصاً ليس منها فلأنه ربما يكفي لاختزال دلالتها، ولكن أن يكون فتحاً لمغامرة جديدة يهيمن عليها الشعور بالإحباط واليأس فذاك ينفي عنها هذه الوظيفة ليكون تبشيراً برواية جديدة، ربما تكون القصيدة المضمنة فاتحتها، خصوصاً، وهي ترد مرتين، مرة أولى في درج الرواية وأخرى على ظهر الغلاف الخارجي.

وليس هذا الصنيع هو القاعدة إذ كثيراً ما يتحيّن السارد اللحظة المناسبة كي يسوق نصوصه المصادر، شأنه عند الكلام على فتح شبابيك أربعة عند سرد قصة أبي البركات. فالشبابيك التي تحيل على عنوان الرواية لا تفتح إلا عندما تتوفر الفرصة لحضور مثل تلك النصوص المحال عليها، وتصبح الواقعية النصية سيدة الموقف (ص 83). كل ذلك يعني أن لابد من توفر مناسبة ما تسهّل حضورها الواقعية الوصفية. فالقلق الذي يعاني منه الأمير مثلاً في "أسرار صاحب الستر" يتناسب وقراءة آية من القرآن فيها وعيد وتهديد (ص 117)، ووجود مجلس أنس وطرب يفترض إيراد بيت من الشعر يغنّى (الأسرار، ص 35). وكثيراً ما يمثل التذكر أفضل الظروف مناسبة؛ فحصول واقعة بعينها تذكّر السارد إما بواقعة شبيهة يوردها من بطون الكتب ، محيلاً عليها تارة، غافلاً عنها أخرى، وإما بضرورة مسايرة التوقيع الذي بدأ بعد. فذكر فرانسوا مارتال في "الدرويش" أن درويشاً أكل صور بدء الخليقة أخذها له وهو بالساحة تلتهم النار رجليه أحال السارد مباشرة على أسطورة التكوين فأورد نصاً مروياً عن ابن عباس في الموضوع (ص ص 29 . 30). وإذا كانت هذه الإحالة مما قد يكون توارداً للخواطر، فإن تصريح السارد بأنه يتذكر حياته السابقة كما يتذكر طفل صغير حلماً جميلاً (ص 44)، يدل على أن ما أورده من نص عن بذخ الولاة في تزويجهم بناتهم قد تم بسبق إضمار، وكذا أمره مع الأهازيج الشعبية التي أوردها بمناسبة زفاف نمرة الدرويش (ص 52).

. سعت الرواية التونسية منذ ثمانينات القرن المنقضي إلى إغناء الرواية العربية بأشكال في الكتابة السردية مخصوصة أفادت من الرواية العربية والعلمية والحديثة والمعاصرة.

وقد لا تتوفر الواقعية النصية هادئة، بل قد تتدفق النصوص المحال عليها وتتدافع كما لو كانت شكلاً من أشكال التداعي الحر أو تيار الوعي في الروايات النفسية. فللنصوص المصادر سطوتُها وللواقعية النصية تحكّمُها. فقد ترد في الآن نفسه أسماء كتب وذكريات وتداعيات تثيرها عناوينها، وآيات من القرآن يعسر على المتقبل أن يجمع بينها للحظة معينة، ولكن السارد يقسره على الربط بين أواصرها، فتكتسب آنذاك دلالتها من كثافة حضورها ومن سرعة الانتقال بين نص ونص آخر. فهذه النصوص جميعها، ذُكر مصدرها أو أهمل ذكره، وردت مفردة أو جمعاً، تنم عن أن النصوص المصادر التي يهضمها النص الناسخ ترد بمناسبة تقتضيها القصة، غير أن ما يقتضيه الخطاب يتمثل في ارتباط النص المحال عليه بالحوار الصوتي، وهو ما يقتضيه في أحيان بعينها السياق نفسه. ومثال ذلك ما ورد

في "الدراويش" من وليمة أقامها النعمان بن المنذر على شرف زوار الحيرة. فعند الرقص، يبلغ الجذل بالجميع حداً تتفجر معه في ذهن السارد أسطورة هاجر وانبجاس الماء نبعاً سلسبيلاً بين "الصفا و"المروى" لتعود الرقصة بعدئذ إلى سالف عهدها (ص ص 73 . 74) (12).

. 2 . I

طبيعة النصوص المصادر

تختلف هذه النصوص المحال عليها جدّةً وقدما اختلافها دنيويةً وتقديساً. فمن النصوص القديمة ما أقام عليه سارد "الأسرار" من موازاة بين التنقيب عن آثار تحت المسجد وقصة الخليفة الوليد بن يزيد استقاها . كما أدعى . من المخطوطات التي حواها الصندوق المعثور عليه (ص 32).

ومن النصوص الحديثة ما كان ركناً ركينا في "القيامة.. الآن"، نصُّ عبد الرحمن منيف "الآن.. هنا". أما النصوص الدنيوية، فلدوستويفسكي منها نصيب، والنصوص المقدّسة تحيل على القرآن والحديث النبوي (13). واجتماع هذه النصوص المصادر من أنحاء شتى يعين أن النص الناسخ، وهو يتعامل معها بكيفيات مختلفة، لا يتقيد بنمط من النصوص بعينه، مما يسمح له بهامش من المناورة كبير، فأيّ شكل من أشكال المجاوزة النصية متروك له أمر التصرّف فيه. وما بدا من النصوص المعلن عنها خارجاً عن نطاق النص الأصليّ، ليس سوى وهم لأن السارد، وهو يقسر النصوص المصادر على الدخول في نصّه، إنما يُكسبها دلالة جديدة بحكم السياق الجديد الذي تتنزل فيه؛ وهو ما يجعل النص السردي مختلفاً كل الاختلاف عن النص العلمي، ويقترب منه ظاهراً ويبتعد عنه جوهراً.

. إن حضور الواقعية النصية بكثافة في نص درغوثي يقتضي تحديد المواقع التي فيها تظهر، وذلك لأن للواقعية النصية أوجهاً مختلفة.

ومما يوفر للواقعية النصية سبل الانصهار في النص الراسخ تكرار ورودها بشكل يكاد يتطابق في أكثر من نص روائي لدرغوثي. فما أشير إليه في "الدراويش" من إشعال المصابيح بمجرَّد النظر إليها ورد ذكره في "الأسرار" حرفياً تقريباً: "يشعل المصابيح حين يركزّ عليها نظراته" (الأسرار، ص 96). وما أشير إليه في "الدراويش" من تعليق الوليد المصحف في الشجرة وضربه بالنبال، جاء ذكره تفصيلاً وتدقيقاً "الأسرار": "انصبوا هذا المصحف على الشجرة المقابلة لمجلسي هناك بعيداً وآتوني بقوسي ونشّابي" (الأسرار ، ص 117). وأن ترجّع نصوص صدى أخرى دليل على أن وراء السارد التخييلي في كلا النصين سارداً واقعياً واحداً، عندما يتخيل، تتدافع الصور لديه، فتطفو نصوص انقضت أمامه وهو بصدد إبداع نص لمّا يكتمل. وغالباً ما تبدأ المجاوزة النصية بالإشارة إلى المكتبات والكتب والقراءة، شأن ما ورد في "الأسرار"، ليعقب ذلك تفصيل لمحتويات هذه الكتب كما هو الشأن في "الشبابيك"، فقد أشير إلى كتب الحديث، والفقه، والنحو، والصرف، وأدب الرحلات، وشعر المتصوفة الكبار، وكتب البلاغة، وكتب التاريخ (14)؛ وكأنّ القارئ لا يسعه التعامل مع النصوص الناسخة إلا إذا أحسن الإطلاع على النصوص المصادر تلك.

وقد لا يستوفي السارد ذكر الكتب جميعها وإنما يعمد أحياناً إلى إخفاء مصدره، رغم سهولة الانكشاف، ولعل تصادي "القيامة.. الآن" مع "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري دليل. فبما أن الموضوع "القيامة.. الآن" هو الأخرويات فإن أقرب النصوص العربية إليها "رسالة الغفران". لكن السارد لا يعرج عليها البتة، لأنه قد يظن بالمسرود له خيراً إذ يعتبر أن له من الفطنة ما يؤهّله لاقتناص هذه المعلومة منذ اللحظة الأولى.

ولعل عبارة "بم غفر لك؟" الشهيرة في أكثر من مقطع من مقاطع الرسالة السردية، حاضرة في سؤال حياة النفوس، "كيف دخلت الجنة يا آدم؟" (القيامة، ص 93). هذا بالطبع إلى جانب الجو الإسكاتولوجي الطاغي سواء ما تعلّق منه بالمحشر أو بالجنة أو بجهنم.

والمزاوجة بين المنثور والمنظوم في إطار الحكاية، تذكّر بنص "الأغاني" لأبي الفرج الإصفهاني الذي لم يُحل عليه السارد بالاسم، لكن إيراده أشعاراً تغنَّى، وطريقته في السرد، يفرضان حضور أبي الفرج. ولعل مما يؤكد ذلك، الجرد بأسماء المغنّين: "هذا ابن عائشة [...] وقد سمعت قبله غناء"معبد" و"الهذلي" و"عمر الوادي" و"أبي كامل" و"سلامة" و"حبابة" (الأسرار، ص 84). وبهذا يعجز تكتُّم السارد عن مصادره، عن إخفائها حقاً، إذ لابد أن يكون للمسرود له، المتقبّل خطاب سارده بعضُ الزاد المعرفيّ الذي يخوّل له التواصل معه. وليس يمكن أن يكون السارد بغافل عن مثل هذا الصنيع؛ فهو يعي عثراته، ولذلك يخفّ أحياناً إلى دعوة قارئه إلى ألا يتعجّل فيتهمه بالسطو على بعض الكتب التي ذكر منها نبذاً، ويعتبر أن ما يرد في نصوصه الناسخة من واقعية نصيه سرقة تؤدّي به السجن (15).

غير أن السارد لا يلزم نفسه . في أكثر من موقع . بنسبة الكلام إلى قائله سواء بإرداف النص المضمّن بالعَلم الذي قاله وهو يستعمل لذلك صيغة الخطاب المنقول حيث الأمانة أوفر ما تكون، أو بتسريده ملفوظ من يأخذ عنه فتضعف، بالضرورة، أمانة النقل، إذ حرفية المقول تنتفي (16). ويربكه هذا الشعور بالسطو على أقوال الآخرين، فيورد في عجلة ما به يتخلّص من عبء الأمانة تلك ويتحلل من واجب عليه أداؤه (17). لكنه لا يستسلم لهذا الشعور بالخوف، فيتطاول على بعض النصوص خاصة منها تلك التي له، ولكنها ليست وجوباً تلك النصوص التي سبقت، وإنما هي النصوص المرشحة للكتابة. وأولى الناس بمعرفة هذه النصوص من يعزم على إنجازها فعلاً. فلم تجر العادة بأن يعد روائيٌّ في نصّه بمشاريعه المستقبلية، وإن أفسحت الحكاية الواصفة اليوم هذه السبيل، وإنما كان يذكر ذلك في نص مواز حديثاً يدلي به أو استجواباً يضمنّه آراءه. إلا أن درغوثي قد تجاوز هذه وتلك من الطرق السالكة، ومال إلى الإعلان عن نصه اللاحق في إطار حديث نمرة عن جنونها لدرويش: "... ودخلت المغارة ولم أخرج منها إلى بعد أن دقت نواقيس القيامة "الدراويش، ص 128). وليس في هذه الرواية أي علاقة بالقيامة متى فهمت بالطبع في معناها الحقيقيّ، وحتى معناها المجازي لا يستقيم استقامته في "القيامة... الآن" (18)، وهو ما يُعتَبر استشرافاً سيأتي النصّ اللاحق ليحققه. وهكذا يتوفر بين النصوص تصادٍ يفرض على المتقبِّل أن يرى القواسم المشتركة بينها وينتبه إلى الكيفية التي عليها جاء اللاحق من النصوص مقارنة بالسابق.

إن تعامل السارد مع النصوص المحال عليها تعاملٌ واعٍ غايته بنية روائية متماسكة تعلن بصوت عال أنّ ما من نص من نصوصه إلا و جاوز آخر أو أخرى يوجد لها أثر ملموس في خطابه الروائي. وليست الواقعية النصية بمقتصرة على نصوص لدرغوثي تتصادى، وإنما قد تتجاوز ذلك إلى النص الواحد يكرّر جانبٌ من جانباً آخر. ففي "الشبابيك"، أقام السارد اختياره للنماذج البشرية الثلاثة المختلفة على تصيّد المتطرّف في السلوكات لديها. فالأوّل متطرّق في الحبّ إلى حد الذي يدفن فيه نفسه حيّاً إلى جوار عشيقته، ومتطرف في الكره إلى الحد الذي يرفض فيه مكالمة ابنه طوال ثلاثين سنة حتى مماته. والثاني متطرّف في عربدته وفسقه وكرائه عورته

. النسخ، بمعنى النقل الحرفي لا بمعنى الإزالة والإبطال، هو المظهر الأول للواقعية النصية ما دام محاكاة للواقع.

للسائحات المشتهيات بأرفع الأثمان. والأخير متطرّف في إنكار أشكال التقدّم والتطوّر التكنولوجيّ. ولعل هذا الاشتراك في السلوك أن يكون من قبيل الموضوعات؛ غير أن بناء التوازي القائمة عليه رواية "الشبابيك" والتكرار المستفاد من أسماء الأبناء الثلاثة الأعلام أن يؤكّد البعد التكراري لهذه النصوص. ولعل في حضور السارد / الشخصية في الكتب الثلاثة، يعيد على المسرود له صفة من صفاته، تشديداً للربط بين الأجزاء المتناثرة. فهو يفسر المغلق من الظواهر حيناً ويذكّر بما قد يكون المسرود له قد نسيه حيناً آخر (19).

ولا ترد الواقعية النصية هنا أو هناك من النص الناسخ اعتباطاً، وإنما قد تقود الغايةُ الساردَ إلى ضبط موقعها. فإذا ما وردت تصديراً فبنيّة الإنباء بما عسى أن يكون في درج الرواية شأنها في ذلك شأن الفاتحة في النصوص الروائية عامة. فعندما أورد السارد مقتطفاً من نص لشتراوس في صدر "الدراويش" اختاره لأن له علاقة باللاعقلانيّ، ومن ثمّ بوجود خارق يُعدّ السارد مسروده لتلقيّه، وكذا شانه مع ماضمّنه "القيامة.. الآن" من نص لدوستويوفسكي يقوم على نفس زهديّ واضح يذكّر بتوبة أبي نواس المشهورة. وما ذاك النصّ إلا تماش مع ما سيرد في درج الرواية من مغفرة وشفاعة وعذاب ونعيم. وإذا كان موقع التصدير وحده كافياً للإيحاء بما عسى أن يكون، فإن ورود الواقعية النصية في درج الرواية قد يمر دون تعليق من السارد لما يمكن أن يكون عليه من وضوح دلالة؛ وقد يتوقّف عنده للتعقيب وإبداء الرأي شأنه مع الحكاية التي أوردها عن الجاحظ والمتعلقة بفضل إناث الحيوان على إناث البشر (20).

إن معرفتنا بالظروف التي تنشأ فيها الواقعية النصية في الروايات تقتضي وجوباً التساؤل عن الكيفية التي ترد عليها، أهي مجرد اجترار أو امتصاص أم تجاوز؟ فتضيمن الشواهد في النص إن بنيّة البرهنة بحجة السلطة، وإن بنية المتعة تتحقق للباث والمتقبل معاً، يعتبر من قبيل التضافر النصيّ أو ما نصطلح عليه بالتناصّ؛ لكنه لا يخرج من نطاق الواقعية النصية مادام إعادة إنتاج لنصّ سابق. وهو يشترك في هذا مع الكلام على الكلام ومع المعارضة، والمحاكاة الساخرة وسواها. وعندما نجد أن الواقعية النصية في روايات درغوثي معلنةٌ، قد يتبادر إلى أذهان بعضنا أنه اكتفى بمجرّد الاجترار، وهو ما قد يفوّت علينا فرصة الانتباه إلى الأشكال التي بها تصرّف في النصّ المصدر مما لم يشر إليه وإنما سرّا بينه وبين نفسه. وحتى هذه النصوص المضمّنة اللافتة النظر بتعددها لا يمكنها في نص سردي أن تكون في نشاز مع خطاب السرد الأوليّ؛ وهو ما يعني أنها انصهرت في النصّ الناسخ حتى كادت أن تكون منه؛ وهذا ما نعتبره من قبيل الامتصاص. فما يبدو في الظاهر منسوباً إلى نصّ مقدّس أو إلى نصّ دنيويّ لم يعد كذلك مادام قد اندغم في النص الناسخ الذي حوّر له دلالته بتنزيله إياه في سياق لم يكن له أصلاً. وهو ما قد يسمح بنعته بالتجاوز إذ توظيف النص المصدر لدلالة يتغيّاها النصّ الناسخ يذوب المضمّن في الجديد؛ من ذلك الكلام على يأجوج ومأجوج في "القيامة.. الآن". فقد وردت الإشارة إليهم من خلال عرض السارد علامات القيامة، وهم أولى العلامات؛ والسارد في ذلك إنما يحيي تصوراً تراثياً لقيام لدى المسلمين استقاه من القرآن، ومما عداه من الكتب التي خصصها للأخرويات أو الإسكاتولوجيا. وإيراد التصورات التراثية عن يأجوج ومأجوج، ما كان ترديداً لما هو سائد في التراث الرسميّ أو الشعبيّ مما تتناقله

. قد لا تتوافر النصية هادئة، بل قد تتدفق النصوص المحال عليها وتتدافع كما لو كانت شكلاً من أشكال التداعي الحر، أو تيار الوعي في الروايات النفسية.

الأجيال، وإنما هو إعادة إنتاج لعلامة الساعة هذه. فيأجوج ومأجوج إنما هم سكان المعمورة ممن ينغصون على الأمم المتقدم لذة الاستمتاع بالخير العميم الذي ترفل فيه (21). ويتضح الأمر نفسهُ من خلال توظيف الواقعية النصية لخدمة الواقعية الوصفية. فاستدعاء شخصيات "الآن... هنا"،وهي في الأصل شخصيات ورقية، يعتبر من قبيل الواقعية النصية، لكنّ دمج هذه الشخصيات، وقد استحالت في "القيامة.. الآن" شخصيات جديدة. ضمن العالم القصصي، يكسبها دلالة لم تكن لها أصلاً.

فبعثها بعد موتها المفترض ما دامت تنتمي إلى عالم الدنيا، في الآخرة، يجعلها مرشّحة للحساب والعقاب كما يقتضي ذلك التصوّر الأخرويّ الإسلاميّ. وهكذا تتحول الشخصية من ورقية تخييلية إلى مرجعية تاريخية شبيهة بالمسرح الرومانيّ بقرطاج، ويوليوس قيصر، والمشروبات الغازية الأمريكية. وبذلك يفقد النص المصدر دلالته الأصل ليتّخذ له دلالة جديدة بحكم السياق الجديد. ومثل هذا التحوير الذي تدخله الواقعية النصية على العالم القصصيّ في روايات درغوثي لا يتعلّق فقط بإضفاء دلالة جديدة على نص قديم، بل قد يتم من خلال إيراد نصوص مصادر عديدة يمتنع السارد عن وضع فاصل بينها مهما يكن محدوداً إن قبل النصّ وإن بعده. ولا يميّز آنذاك مقولَ المضمّن عن مقول السارد الأوليّ إلا أمارات من قبيل التحول في الزمن أو تحويل مجرى الحديث أو تغيّر الضمير (22).

I . 3 .

أشكال التحول الأجناس

إذا كان معظم أشكال الواقعية النصية تضميناً يرد في شكل استشهادات شعرية كانت أو نثرية مقدّسة كانت أو دنيوية، فإن ذلك لا يمنع السارد من أن يمتص النص المصدر فينقله من سياق إلى آخر ليضمنه دلالة جديدة. فأسطورة آدم وأكله من الثمر المحرّم وعقابه اتخذت في "الدراويش" لبوساً جديداً هو ما يمكن أن نسميه بالاقتباس. فقد نقل السارد التفاح الذي بسببه نزل آدم الأرض إلى تفاح تركيّ يُلتَهَم بشهية في حفلة شطح وخمر في بيت فرانسوا مارتال (الدراويش، ص ص 61 . 65). لكن السارد كي يزيد المقتبس تبعيداً يردفه بما تيسّر من سورة الأعراف. فيتفق في اللحظة تلك، المقتبسُ والمضمَّنُ في آن معاً. وتتجاوز الواقعية النصية هذين الصنفين لتشمل المعارضة. فقد أوهم السارد بأن ما أورده في الباب التاسع من "الدراويش" من موجز لجامع كرامات الأولياء هو مقتطفات من كراماتهم فعلاً. وقد أطلق على كل كرامة منها عنواناً، لكنه لم يُحِل على أي كتاب منه اقتطفها؛ ومنطوق الخطاب ينمّ على أنها جميعها من وضع السارد سعى فيها إلى معارضة جنس الكرامة المعروف. فقد أوردها على لسان درويش، ودرويش شخصية ورقية، وجعل المكان في الشام تارة وفي مصر أخرى، وفي الهند تارة وفي تونس أخرى، وجعل الزمان متفاوتاً؛ وهذا التباين في المكان والزمان وإحالة السرد إلى درويش يكذّبان أن تكون النصوص مصادر، وإنما هي نصوص ناسخةٌ غيرها مما يرد في كتب الكرامات قاسمُها المشترك معه العجائبي والرطانة بغريب اللفظ شأن ما ترطن به صاهباء في "السد" محاكية بذلك فواتح السور القرآنية (الدروايش، ص ص 93 . 102). ومتى تشكك المتقبّل في متن المضمّن أصبح شكُّه في المنسوب إليهم النص كبيراً هو أيضاً. فهو يتساءل عما إذا كان المقتطف عنهم حقيقيين أم تخييليين. فمن محمد الحنفيّ والشعر المنسوب إليه أهو له أم لغيره (الدراويش، ص 99)؟ ومن

. مما يوفر للواقعية النصية سبل الانصهار في النص الناسخ تكرار ورودها بشكل يكاد

. المزاوجة بين المنثور والمنظوم في إطار الحكاية، نذكر بنص "الأغاني" لأبي الفرج الأصبهاني، الذي لم يحل عليه السارد بالاسم، لكن إيراده أشعاراً تغنى، وطريقته في السرد، يفرضان حضور أبي الفرج.

الفرغل (ص 100)؟ ومن محمد الحافي؟ أيمكن أن يكونوا دراويش مغمورين وميزة الرواية أنها تبعثهم من ضياعهم؟ لم لا؟ ولكن ذلك مشروط بالتثبت في كتب الكرامات ومقامات الصوفية!

ولقد أشار السارد إلى إمكان أن يكون مجرد ناسخ لما يملى عليه، وتبين أنه إذ يحاكي نصوصاً سلفت يتصرّف في موقعها وينّوع في كيفية التعامل معها ويكيّف، من ثمّ، دلالتها. ولكن من أدرانا أنه فعلاً يقوم بذلك، أليس يمكنه أن يوهمنا بأنه يضمّن نصّه نصّاً هو في الحقيقة ليس لصاحبه الذي ادعى أنه إليه يُنمَى؟ وما دام صنيعه ليس محاكاة. واقتباساً ولا معارضة، فما عساه يكون؟ أيمكن أن يكون محاكاة ساخرة؟ لِمِ لا والنصوص الناسخة ملأى بالخارق عجائبياً وغرائبياً.

ولعل ما يسعف المسرود له بالحسم بانتباهه إلى التزوير الهزلي Le travestissement, burlesque لأكثر من نص رفيع ليعود به السارد إلى الأسلوب الوضيع على حدّ تقسيم جينات للأساليب (23). فما يبرهن مثلاً على أن قصة موت الكلبيّ في "الأسرار" مختلَقَةٌ قول الأمير: "قيّدوا الحادثة ضد مجهول وأقفلوا المحضر" (ص 98). ولم تكن المخطوطات التي أقام عليها السارد رواية "الأسرار" كلها سوى سخرية لاذعة؛ فقد أنكرت زوج عالم الآثار أن تكون قد وجدت مع زوجها في سيارة الجيب مخطوطات. وهو ما يعني أن الرواية في آخرها تكذّب أولها، وتشهد شخصياتها وقرّاءتها على أنها تخييل محض. وهو ما يشكك بالتالي في ما ورد فيها من نصوص مصادر نسبت إلى هذا الطرف أو ذاك. فما ادعى السارد أن عالم الآثار يقرأه من مخطوطات (الأسرار، ص 32) لم يكن إلا محض وهم.

ولعل تعامل النص الناسخ مع النص المصدر وهو يتراوح بين النسخ والاقتباس والمعارضة والتزوير الهزلي يقتضي اتخاذ علامات خاصة ترسم له حدوداً فاصلة بينه وبين النص التضمّن متى كان التضمن هو الميسم الغالب عليه. فمثلما تلفت الواقعية النصية الأنظار بكثافة حضورها يلفت الشكل الذي يتعامل به النص الناسخ معها الانتباه أيضاً. فهي قد تأتي مكتوبة بالبنط الغليظ تمييزاً لها عن خطاب السارد الأوليّ. من ذلك أنه بمجرد ما أدعى السارد أن عالم الآثار في "الأسرار" بدأ يقرأ حتى غيّر في طبيعة الحرف، فإذا الفصول المكتوبة بالبنط الغليظ جميعها أو هكذا به يوهم هي قراءة محض، ومن ثمّ هي نسخ لما في المخطوطات. ولكن شيئاً من ذلك لم يقع إذ . كما أشير سالفاً . نفت الرواية في أخرى عنها طابع النسخ هذا. ادعى السارد . في الحقيقة . ما ادعى قصد الإيهام بواقع الحدث، ولكنها فرصة بالنسبة إليه كي يقدّم نموذجاً للواقعية النصية فريداً.

وقد يلجأ هذا الصنف من الواقعية إلى كتابة ما تضمنه بين معقفين كما لو كان ذلك تخففاً من ثقل ينوء به السارد؛ إذ سرعان ما يواصل كلامه؛ وبين العبارة المضمنة والأخرى يسترجع الكلمة فتظهر الواقعية النصية بمثابة الخطاب المباشر أو الفوريّ، إذ يتطاول النص المصدر على النص الناسخ فيظهر عنوة، لكن الآخر يروّضه فيضعه مُعلماً بمعقف من أمام وآخر من خلف (24). إلا أن أبرز ما يلفت الانتباه في ظهور الواقعية النصية في روايات درغوثي هو الفضاء النصّيّ أو التشكيل البصريّ. وقد انتبه إلى ذلك الأستاذ محمد الناصر العجيمي في دراسته المشار إليها آنفاً عندما تكلم على التفضية (25). ولعل ما به يعلن السارد عن إيراده نصّاً من خارج، تصرفه في الفضاء النصيّ بحيث يبدو للناظر قبل القارئ معلناً عن نفسه. فهو يكتب الشعر العمودي

الموزون المقفى على غرار ما يكتب شعراء التفعيلة شعرهم، تطول أسطرهم وتقصر، ويبدأ السطر النثريّ في وسط الصفحة لئلا ينتهي في آخرها. وإنما يتخذ منها الوسط، فتظهر مساحة من السواد في المركز تحفّ بها من أعلى ومن أسفل مساحة بيضاء عريضة. وقد لا يرد، في السطر الواحد، سوى كلمة واحدة (26). وإذا كان ما يميّز الشعر المضمَّن عن النص الناسخ كتابته على غرار قصيدة التفعيلة؛ فما يميّز النثر كتابته في أسطر قصيرة لا تتجاوز فيها الكلمات الثلاث أو الأربع. وتخفّف الصفحة من السواد يقرّب النص / الرواية من الشعر كما يظهر في المجاميع الحديثة. ولا تتميّز في ذلك رواية عن أخرى، فكلّها في الفضاء النصّيّ سواء، فما ورد من استهلال معلّقة عمرو بن كلثوم في شكل مقاطع لا أبيات سرعان ما تلاشى ليُكتَب البيتُ كلمة في كل سطر (الدراويش ص ص 75 . 73) (27).

ولعل الميل إلى إعادة التشكيل البصري داخل النص / الرواية لا يعني فقط تمايزاً بين نصين مصدر وناسخ، وإنما هو يعني رغبة في تجديد الكتابة السردية في وقت تقترب فيه الحدود بين الأجناس وتزول بين صنوف القول. وهو ما يجعل للواقعية النصية غاية تطمح إلى بلوغها، وهي تبديد القول بمحاكاة اللغة الواقع المعيش لإثبات أن اللغة لا يسعها النصية غاية تطمح إلى بلوغها، وهي تبديد القول اللعبة كلُّها من التقاء نصوص قديمة وحديثة، ونصوص عربية وأجنبية، ونصوص مقدّسة ودنيوية، ونصوص برّانية وأخرى جوانية. وحيثما تظهر هذه النصوص تقتضي وظيفة ذريعة لورودها. وقد يكفي موقعها للإيحاء بدلالتها؛ كما أن سوقَها هنا أو هناك يكون لها بمثابة المنشّط إلى التعليق عليها أو استدعاء نصوص أخرى ما كان بالإمكان حضورها لولا الانسياق مع التوقيع الذي تفرضه. وحضور نصوص سلفت ذكرت فعلاً أو لم تُذكَر، أنجزت فعلاً أو هي في طور الإنجاز، لا يمكن أن تظل على حالها، ولابد لها من أن تشهد تحويلاً أبسطه النسخ والمحاكاة وأعقده التزوير الهزليّ مروراً بالاقتباس والمعارضة. وأيّاً ما كان الجنس الأدبيّ الذي يغيّر طبيعتها ويصهرها في صلبه، تظل تزاحمه إذ تشعر، وهي تفقد هويتها، بالضيق، فيروّضها السارد الجديد ويضع لها علامات يؤطرها بها، وكأنه بذلك يحدّ من تطاولها.

II. موضوعات الواقعية النصية:

تستدعي الواقعية النصية في النصوص التي تتنزّل فيها اختياراً لدى السارد الواقعيّ واعياً أو غير واع لنصوص قرأها فآنس في نفسه ميلاً إليها وشغفاً بها. واستلهام هذه النصوص التي مضت يستوجب أن يكون البحث عن الواقع إرادياً. أما ما يمرّ من النصوص دون إحالة عليه ولا تنبيه إليه شأن "رسالة الغفران" مع "القيامة... الآن" و"الأغاني" مع "الأسرار"، فقد امتصّه السارد ثمّ تمثّله وأصبح الخطابُ السرديّ فيهما جزءاً لا يتجزّأ من خطابه (28). وقد لا يكون السارد الواقعي مطّلعاً على هذه النصوص وجوباً، وإنما قد يكون للقارئ الذي بها سابق معرفة أن يفترض إطلاع السارد عليها. وبذلك تصبح الواقعية النصيّة لا شأناً خاصاً بالباثّ وحده، وإنما قد يكون للقارئ نصيب في تأسيسها. وكلما كان إطلاع القارئ أكبر، كان اكتشافه للنصوص المخزونة أيسر. وأيسر من ذلك بالطبع تصريح السارد؛ لسانِ حال الكاتب بمصادره. ولكن حتى في هذه الحالة، لن تبقى النصوص المصادر على حالها، بل سيداخلها تحوير وتحويل يستحيل معها على المسرود له أن يميّز بين ما كان أصلاً،

. لا ترد الواقعية النصية هنا أو هناك من النص الناسخ اعتباطاً، وإنما قد تقود الغايةُ السارة إلى ضبط موقعها.

. ما يبدو في الظاهر منسوباً إلى نص مقدس أو إلى نص دنيوي لم يعد كذلك، مادام قد اندغم في النص الناسخ الذي صور له دلالته بتنزيله إياه في سياق لم يكن له أصلاً.

وأصبح فرعاً. وحرية سارد النصّ الناسخ في التصرّف في النصّ المصدر تعود إلى أنه ليس مطالباً بما يطالب به الباحث الأكاديميّ من دقّة في النقل وصرامة في البحث لأنه إنما ينشئ نصّاً إبداعياً ميزته الرئيسة أنه يكتب على غير مثال سابق ويتغيّا خرقاً للسائد الأدبيّ والمؤسسات على حدّ سواء. هذا، إذاً، هو المفترض في نصّ سرديّ يُبتدَع، لكن هل هذا هو شأن النصوص السردية جميعها؟

ولئن كانت الواقعية النصيّة قديمة قدم الإبداع الأدبيّ، فقد شهدت في العصر الحديث نمواً متزايداً عندما تخلت عن أن تكون رجع صدى لنصوص سبقت تمثل في نظر الإنشائيين الأدب الرفيع أو الأدب الرسميّ، لتعلن عن وجود عينيّ لنصوص سابقة ضمن النص الناسخ، ولعلّ المبادر إلى هذا الصنيع الدادائيون والسرياليون في الغرب، عندما أسسوا حركتين فنيّتين رافضتين، وبادروا بتقويض كل أشكال النظام والتقاليد المنطقية والأخلاقية والاجتماعية عارضين قيم الحلم والغريزة والرغبة والتمرّد، في التعبير عن "الاشتغال الحقيقيّ للفكر" (29). وقد استعملوا لهذا الغرض ما بدا وقتها نشاطاً لعبيّاً، وهو الإلصاق (الكولاّج) والتركيب (المونتاج). وقد أحيى صنع الله إبراهيم هذه النزعة في التقليد العربيّ في "بيروت، بيروت" وفي "نجمة أغسطس" عندما وردت الواقعية النصية محاطة بخط من أعلى ومن أسفل في طبعة، ومكتوبة بحرف مغاير في طبعة أخرى.

وإذا استهدف كلٌّ من السرياليين وصنع الله إبراهيم السخرية من النظام، فقد كان هدف مجموعة من الروائيين العرب الآخرين . ومن بينهم إبراهيم درغوثي . تأسيس شكل للكتابة السردية يحيي أجناساً سردية وأدبية تراثية ويخلّص الرواية العربية من هيمنة الأنموذج الغربي. ولكن هذه الرغبة في التأسيس النوعيّ لا ينفي انخراط درغوثي في التصدّي للسائد وتقويضه. وأبرز ما يظهر عليه استدعاء الواقعية النصية في رواياته البحث، في مظان الكتب، قديمها والحديث، عمّا يتصدّى للثالوث المحرّم الدينيّ السيّاسيّ الجنسيّ.

. 1 . II

المحرّم الدينيّ

يجمع السارد في هذا المحرم بين ما يرد في القرآن والسنّة وكتب الأخرويات التراثية، يستقي منها ما يتناسب وموضوع قيام الساعة للتعبير عن القيامة.. الآن. وإذا كانت آيات القرآن مما يعلن عنه، فإن أحاديث النبي تتخذ أشكالاً متباينة، فهي حديث نبوي تارة (القيامة.. الآن" ص 91)، وهي حديث ثانية (ص 103)، وهي منسوبة إلى أبي هريرة تارات (ص ص 41 . 42 على سبيل المثال). أما كتب التراث وما يتعلّق. فيها بقيام الساعة فللقتبيّ والثعالبي والماوردي والغزّالي منها نصيب (ص 22 وص 23 وص 50). واختيار السارد من النص التأسيسي والنصوص المفسّرة، ما يخدم موضوعه يعني أنه يسوّي بينها وبين النصوص الدنيوية العديدة الأخرى. فكونها هي وغيرها نصوصاً مصادر لنصه الناسخ أبرزُ مظهر لتطاوله على المحرّم الديني. لكنه، لِوَعيه بأن ذلك قد يُشكل على المتقبّل يلجأ إلى حيل بها يداري تطاوله هذا. لذلك يلح على التمييز بين الحديث النبوي، والحديث، وما يقوله أبو هريرة. ومعظم ما يستشهد به من آراء تتعلق بالإسكاتولوجيا، منسوب إلى أبي هريرة، ربما لكونه اشتهر بضعف أحاديثه بل ووضعها. غير أن هذا الإصرار على التمييز بين الموضوع والصحيح من الحديث لا ينفي التطاول على المحرّم الدينيّ. وأبرز ما يتضح ذلك في إدعاء

السـارد تنزيهـه الله عـن أن يكـون كمـا يصـفعه المشـبهة، ينـزل فـي الظـلام مـن الغمـام، يسـبّح الملائكة من حوله. لكنه، وهو يعيد إنتاج المشهد كمـا ورد علـى لسـان أبـي هريـرة يخـرج بـه عـن الصـورة المقدّسـة إلـى صـورة السـلطان يحيط بـه زبانيته يسبّحون بحمده.

وتـدنيس المقـدّس وإدعـاء التنزيـه وسـيلتان يحقق بهما السارد هدفه، الإزراء بالدينيّ، وتفصّيه من مسؤولية هذا الإزراء، مادام الكلام المتطاول كلّـه وارداً علـى لسـان أبـي هريـرة ينقل ذلـك عـن رسـول الله (القيامـة.. ص ص 63 . 64). كمـا
يتضـح هـذا التطـاول فـي التجس
العبـارة كائنـاً حقيقيـاً كالدّابـة الت
الآيـة الثانيـة والثمـانين مـن سـو
الناس وتسم بخاتم "سليمان بن د
علـى وجـه المـؤمنين بعصـا" مو
"القيامة... ص ص 22 . 23).
التجسـيم ممـا داخـل النصـو
إسرائيليات روّجها القصّاص نظراً
عجائبيّ يلذّ للجمهور سماعه، لـ
السنيّ، مما يستقبح ذكره. وأن
فللتطـاول علـى المقدّس من ناحـ
الفنّيّ من ناحية أخرى. ولعل الـ
الإيهام بالفانتاسـتيكي نظراً إلـى
يصيب الشخصية والسارد والمس
الذي يحقق التحوّل من النص الـ
الناسـخ. ومما يعـزز هـذه الر
بالفانتاستيكي أو بأحد جنسيه المجاورين العجائبي والغرائبي إصرار السارد على عدم الانضباط إلى مـا أقرّه الإنشـائيون عنـد حـديثهم عـن الأجنـاس الثلاثة هذه، من استثناء المعجزات الدينية. فإبراء عيسى بن مريم المرضى يتجسّد في النص الناسخ حاويـاً هـو الأعـور الـدجّال ينشـر فتـاة ثـم يعيدها صـورتها الأولـى (القيامة.. ص ص 20 . 21).

. لعل تعامل النص الناسخ مع النص المصدر، وهو يتراوح بين النسخ والاقتباس والمعارضة والتزوير الهزلي، يقتضي اتخاذ علامات خاصة ترسم له حدوداً فاصلة بينه وبين النص المضمن، متى كان التضمين هو الميسم الغالب عليه.

وبـذلك يسـوّي السـارد بـين المعجـزة الإلهيـة وفعل السحر البشري.

وإذا كـان المـتحكّم فـي اصـطفاء النصـوص المصادر كي تحل من النصّ الناسخ محلاً معلّى هـو خضـوعها لموضـوعه فقـد مـال السـارد إلـى البحث عن النصوص الدينية ذات الصلة المتينة بالتعذيب. وقـد تـوفّرت السُّنة علـى كـم هائـل مـن الأحاديـث التـي تصـف عـذاب الجحيم (القيامـة، ص 107)، وجد فيها السارد ضالته، فهل قصرت مخيلته عن تصور أشكال للتعذيب المتعددة إلى الحديث شكلاً من أشكال من النصوص الدينية؟ أليست المبالغة في نسبة أصناف التعذيب يمارسه البشر الآن، وهنا فاستقاها من النصوص الدينية؟ أليسـت المبالغـة فـي نسـبة أصـناف التعـذيب المتعددة إلى الحديث شكلاً من أشكال التطاول عليـه؟ فليسـت هـذه الأحاديـث منسـوبة إلـى أبـي هريـرة كـي يـتخلص منهـا، ولا هـي منسـوبة إلـى صحيح بعينه كي يثبت أنها للنبي، مع ما في ذلك من تجريح، ولا يبقى آنذاك من حلّ سوى نسبتها إلى السارد ذاته. وحتى إذا اعتبرت مسألة السند ثانويـة، فـإن انتقـاء أحاديـث تـتكلّم علـى التعـذيب وتجميعها في فضاء نصّيّ واحد، هو الرواية يبشّع صورة الدين وينفّر من الإيمان به. وعلى النقيض من هذه الصورة، البشعة للجحيم، ترد على لسان الرسـول صـورةٌ أخـرى مرغّبـةٌ، هـي صـورة النعيم (القيامـة، ص 99). وأوّل مـا يتبـادر إلـى ذهـن المتقبـل لـدى قراءتـه الـنصّ التسـاؤل عـن مـدى صـحته وعن حقيقة نسبته إلى الرسول. أهو من كتب الصـحاح أم من كتب السيرة أم مما وُضـعِ عن النبـي إذ كـان الرسـول فيه يبـاهي بمـا يمنحـه الله عبادة الأتقياء من طاقة ليبيدية لا تمارى. إلا أن السارد، وهو يتوقّع من المسرود لـه هذا الردّ، يخفّ إلى البرهنة على أن جادّ بعرضه رواية عن يحيـى بـن معـاذ؟! يسـوّي فيهـا نسـبياً بـين النعيم

. أشار السارد إلى إمكان أن يكون مجرد ناسخ لما يملى عليه، وتبين أنه إذ يحاكي نصوصاً سلفت، يتصرف في موقعها، وينوع في كيفية التعامل معها، ويكيف، من ثم دلالتها.

والجحيم ما دام المرء فيهما مخلداً، وهو مما تضيق به النفوس ولا تحتمله القلوب (القيامة... ص 92). فمن يحيى بن معاذ هذا، هو ليس من رواة الحديث، ولا ممن خلّد التاريخ ذكرهم إن عدلاً وإن تجريحاً، ولا ممن يؤثر عنهم قول مشهور،؟ أيكون إيراد اسمه تمويها أم هو حقاً جدير بتقدير واحترام؟ إن وقوفه ندا للقتبي وأبي هريرة، بل والقرآن والحديث يجعل منه شخصية في النص الناسخ فاعلةً. ومادامت كذلك، فهي تعزز بما تُعَلِقُ به، موقفَ الإزراء بالديني والتطاولِ على المقدّس. وإذا كان السارد في "القيامة.. الآن" قد برهن على هذا التطاول على مستوى العبارة المنسوبة إلى النص التأسيسي ولنصوصه المفسّرة، فإنه قد عمد في "الأسرار" إلى الوقائع يصطفيها مما كان يأتيه الزنادقة، يحله من نص الناسخ المحلّ الأرفع. ذلك أن اختيار السارد الوليدَ بنَ يزيد، في تقواه وورعه، وفي عربدته وزندقته، شخصيةَ ما أوهم بأن نصَّه المصدرُ، وتركيزَه على الجانب الثاني منه بالذات، إنما هما اختيار غير بريء، وتشديده على ما أتاه من تطاول على الدين أوامر ونواهي، بل وعلى المصحف ذاته يعلّقه ليقطعه بنشّابه إرباً تنكيلاً به ورفضاً لوعيده وتهديده (الأسرار، ص 117) إنما هو تطاول من النص الناسخ ذاته المقدّس. ولكن هل هذه هي غاية ساردي النصّين؟ كلا، إن همّ السارد الرئيس في "القيامة الآن" هو تحويل الأنظار عن القيامة إلى الآن، وعن العذاب الأخروي إلى العذاب الدنيوي، وعن تعذيب الزبانية إلى تعذيب الجلادين. وهم سارد الأسرار الكشفُ عن سير حرّم التقليد التداول بشأنها إذ نسب فعل من يأتي صنيعَ المترجَم له إلى الكفر والزندقة موجباً إخراجه من الملة إنكاراً لحقّه في الاختلاف وإجباراً له على الرؤية الواحدة.

. 2 . II

المحرّم السيّاسيّ

يلجأ السارد إلى نصوص مصادر بعينها يطوّعها لخدمة نصّه الناسخ؛ ومتى كان بين نصه المزمع إنشاؤه والنص المصدر تصادٍ وائتلاف في الرؤية كان الأمر أيسر، أما إذا كان بين النصين تباين عرّض وورّى. فللقيامة صلة بالأخريات فيها ـ كما في التصورات الدينية ـ الحساب والعقاب. ولكن هذه القيامة بعيدة عن التحقيق اليوم، وقد يقرأ لها الناس حساباً، فيزهدون في الدنيا ويخشعون لله، وكثيراً ما لا يقرؤون فيتهافتون على اللذات ويسيئون إلى غيرهم في سبيل تحقيق مآربهم وقطع دابر كل من يقف في طريقهم حجر عثرة. وتحويلُ السارد هذا المفهوم مما هو أخرويّ إلى ما هو دنيويّ يقتضي منه تحويلاً في الدلالة. فإذا كانت الدلالة الإيحائية للقيامة حساباً وعقاباً، فهي، في الدنيا، عذاب وثبور. وإذا كان المؤهّل للحساب والعقاب لا يهضم ولا يعتدي هو الله، فإن الذي يعذّب في الدنيا هو الحاكم وأعوانه. وعندما يسود هذا المفهوم المنزاح للقيامة ليتعلّق بالآن تُوظَّف كل الوسائل الأخرى المحققة هذه الغاية؛ ومن بينها الفزع الذي ينتاب الإنسان من قيام لساعة. فهو يصبح فَزَعاً من أشكال التعذيب يوقعها الجلادون بمن يخالف سادتهم الرأي (القيامة، ص ص 36 ـ 40). وإذا ظلّت دلالة القيامة التصريحية قائمة في ذهن المتقبّل لا يتحوّل عنها. يسعى السارد إلى تبديلها عبر التركيز على الشق الثاني من العنوان، وهو الآن، وعبر الإيهام بالفانتاستيكي مستحضراً نصوصاً أخرى حديثة لا علاقة لها بالإسكاتولوجيا كدراكولا ومصّاصي الدماء (القيامة، ص 47). وما اللجوء إلى هذا التمويه إلا شكلٌ من أشكال التبعيد، والقصد واضح؛ مما قد يوهم بأن للنص الناسخ،

وهـو يُحِـلّ الواقعيـة النصـيّة محلّهـا منـه، ظـاهراً وباطنـاً. وقد لا يلجأ السارد إلى التلميح، بل إلى التصريح شأنه عندما أورد مجلس أنس للوليد بن يزيـد غنّـى فيـه أشـعب مقطوعـة جنسـية فطـرب الأميـر حتـى كفـر (الأسـرار، ص ص 100 . 101). إن اندراج هذا المقطع السرديّ في النصّ الناسخ لا يتغيّا منه السارد إيفاء مسروده بما كان يدور في قصور الخلفاء من مجون وعربدة، فهذا مشهور، وإنما همُّ السارد من وراء ذلك إقامة صلةٍ ما بين ما وقع أمس وما عسى أن يقع اليوم، هذا إن وقع فعلاً ما وقع. فالنصّ الناسخ، إذ يهضم النصّ المصدر، يفقد هذا دلالته الأصل لأنه يحل في مقام وسياق لم يكونا لـه أصلاً؛ وإلحاحُ السارد على مظاهر بعينها يعين أنه يلفت الانتباه إليها، فتصبح الواقعية النصيّة وحدها ناطقة ويتحاشى النص الناسخ المباشرة. ولذلك ترى السارد يعمد إلـى السـلوك النمطـيّ يعلنـه كالفظاعـات التـي تحصـــل إبّـــان التعـــذيب (الأســـرار، ص 47، والـــدراويش، ص 8) والـــتخلص مـــن الأعـــداء السياسيين بقتلهم وهم في السجن (الأسرار، ص 48) وأشــكال التعــذيب النفســيّ الــذي يُلحقُــه المحققون بمن يخالفون الحاكم الرأي (القيامة، ص 44). ولعل بنـاء "القيامـة... الآن" علـى معارضـة "الآن.. هنا" يشي بهذا التواشج لا بين النصين بل بين الموضوعين (30) مع تعديل كبير واضح هو ضرورة الإقلاع عن انتظار القيامة للاقتناع بأنها حالةٌ بعدُ.

وقد سعى السارد في نصّه الناسخ إلى إيلاء مـا كُتب مـن الآخـرة فـي الـنص التأسيسيّ وفـي النصوص المفسّرة لها الأهمية الكبرى؛ بل ذهب إلـى حدّ المطابقـة بـين نصّـه وبينهـا. فقسّمه إلـى أجـزاء أربعـة هـي علامـاتُ القيامـة، والبعـثُ والنشورُ، ونعيمُ الفردوس، وأبواب الجحيم. وهذه الأقسام لا تتناسب والقيامة في المنظور الإسلاميّ فقط بل تتطابق أيضـاً مـع المنظـور الإسـاتولوجي الفرديّ والكونيّ في آنٍ معاً (31). غير أن هذه المماهـاة ليسـت سـوى توريـة عمـا يبغـي السـارد توكيده، وهو حصـول القيامـة الآن. فليس الضيم الـذي يلحقـه الحكّـام بمحكـوميهم مقصـوراً علـى التعـذيب، وإنمـا هـو يتجـاوزه إلـى مـراقبتهم وبـثّ العيون في الأمصار تلتقط عليهم أنفاسهم. ولهؤلاء المراقبين تسمية راجت منذ "الزيني بركات" لجمال الغيطاني هي البصّاصون؛ وقد أصرّ السارد على استعمالها، رغم ما قد يداخلها في التعبير التونسي مــن دلالـــة إيحائيـــة تخـــرج بهـــا عـــن دلالتهـــا التصـريحية فـي التعبيـر المصـريّ (الأسـرار، ص 67). وإذا كانـت المراقبـة والتعذيب والقتـل حتـى، مما يبرره الحكّام نظراً إلى أنهم يخافون على أمن الدولـة مـن الانهيـار، فـإن عمـوم المحكـومين لا يسلَمون من خنقهم أيضـاً، عندما تُرهَق كواهلهم بالضرائب تُملأُ بها خزائن الدولـة (الأسرار، ص 60). وهـل بوسـع الحكّـام تمريـر سياسـتهم تلـك، ولـولا إحـاطتهم أنفسـهم بالمؤيـدين والمصـفّقين، يغدقون عليهم الأعطيات ليجدوا منهم إبان كل خطبــة تأييــداً ومنــاداة بأســمائهم ودعــاء لهــم (الأسرار، ص ص 64 . 65)؟ وهل يخلو مجتمع من مثل هؤلاء؟ ومتى نسب السارد النصّ الناسخ هذا إلـى الوليد بـن يزيـد مـثلاً، لـم يكـن ذلـك منـه سوى تمويه لأن تعريضـه صـريح. فالتقـاط السـارد الأخبـار المنبثّة فـي هذا الـنصّ المصـدر أو ذاك، تتخـ[...] الناسـخ سـمة الواقعيـة النصـيّة [...]رية تارة أخرى، لا يمكن إلا أن [...]ة نظره، ومعبّراً عن تطاوله على [...]. وأيّاً ما يبدُ عليه هذا التطاول [...]ـه لا يقدر أن يتجاوز حدوداً لا [...] السياسي، بل يفرضها الاعتبار [...] النصيّة، وهي تخدم نيّة السارد، [...] تذوَّب في صلب النصّ الناسخ.

. تستدعي الواقعية النصية، في النصوص التي تنزل فيها، اختياراً لدى السارد الواقعي واعياً أو غير واعٍ، لنصوص قرأها فأنس في نفسه ميلاً إليها، وشغفاً بها.

. كان هدف مجموعة من الروائيين العرب، ومن بينهم إبراهيم درغوثي، تأسيس شكل للكتابة السردية، يحيي أجناساً سردية وأدبية تراثية، ويخلص الرواية

وقيمة هذا النصّ في نفي البعد المباشر عنه لأنه كلّما أوحى ولمّح كان أفعل. والواقعية النصيّة تلعب، في هذا الحال، دوراً مزدوجاً هو التبعيد والتقريب في آن معاً. فمن شاء أن يرى فيها استعارة تمثيلية (أليغوريا) كان له ذلك، ومن شاء أن يرى فيها تعبيراً صريحاً عن الآن وهنا، أمكنه ذلك أيضاً.

، 3 . II

المحرّم الجنسيّ

لعل أكثر ما تطاول عليه الإبداع الفني في تونس هو المحرّم الجنسي لما في المحرّمين الدينيّ والسياسيّ من مخاطر يربأ المبدعون بأنفسهم . مهما تحاشوا المباشرة . عن أن يتورطوا فيها ولئن لم تخل روايات درغوثي من مثل هذا المحرّم، فإن المطلوب هو البحث عنه في إطار الواقعية النصيّة. فأن يرد الكلام عليه في خطاب السارد الأوليّ، بقصد بلورة العالم القصصي، متوفّر، ولكنه، في ما يتعلّق بالواقعية النصيّة، أضأل حضوراً من سابقيه. فالسارد قد يكتفي حيناً بالإحالة في الهامش على نصّ جنسيّ مشهور وليمرَّ سريعاً، شأنه مع الليلة الثامنة عشرة من الإمتاع والمؤانسة (القيامة، ص 35)، وقد يتبسّط حيناً آخر، شأنه مع الحديث عن عربدة الوليد بن يزيد في مجالس أنسه، ويصبح آنذاك الكلام الجنسيّ بمثابة العملة الرائجة (الأسرار، ص ص 100 . 103). ويُعِدّ السارد تلك العدّة فيدّعي أنّه قد تسنّى له، سارداً شخصية، منقبّاً عن الآثار، أن يحصل على صندوق به مخطوطات، أو هكذا به أوهم؛ ويقتضيه واجبه أن يفيد مما استفاد؛ وهو ما يجعل النيّة من التنقيب لا اكتشاف معلمٍ متوقعٍ أو غير متوقّع، بل الكشف عن نصوص محرّمة يقرأها القرّاء مثلما يقرؤون غيرها. وقد يتكلّف الإشارة إلى القراءة كلّما عنّ له إيراد مقتطفات من نصوص تليدة قد لا تتسنى للمسرود له فرصة الإطلاع عليها. وهو ما فعله في "الشبابيك" عندما تحدّث عن قراءة ما احتوته مكتبة الأسرة العامرة بكتب التراث (ص ص 27 . 28). وهو في الحالتين، منقبّاً أو قارئاً، أوّل القرّاء مادام قد نقل النصّ وأحلّه من نصّه الناسخ محلّ الواقعية النصيّة تسهم مع غيرها من الواقعيات الوصفية والرمزية في إنتاج الدلالة.

ولعل ما يثير انتباه المسرود له إصرارَ السارد على إيراد هذه النصوص بعينها وهو يعلم علم اليقين أن الرقابة تستهجنها وتمانع في صدور النصوص التي تحويها. أفيبدي تطاولاً على المقدّس ليعلي من شأن المدنّس أم هو يصبّر على إيفاء متقبّله بما يراه ممتنعاً عنه؟ ويحار هذا المسرود له أيضاً إزاء الواقعية النصيّة، لم جاءت في المحرّمين الدينيّ والسياسيّ أوفر مما جاءت في المحرّم الجنسيّ؟ وإذا ما استبعَد الخجلَ مبرراً إذ الإباحية في النصوص طاغية، لا يسعه أن يفسّر ذلك بشحّ النصوص المصادر بمثل هذا المحرّم، فهي به غنيّة غناها بالمحرّمين الآخرين. لكنّه قد يرتاح إلى أن النصّ الروائي لا تؤسّسه واقعية واحدة، بل واقعياتٌ، وإذا ما رجحت كفّة إحداها في نصّ خفّت وجوباً في نصّ آخر. ولعلّ خفوت صوت السياسة والدين نسبياً في "الشبابيك" قد عوّضه حضور الجنس بشكل لافت للانتباه. وإذا ما هيمنت الواقعية النصيّة في "القيامة" و"الأسرار" خفّ أثرها في "الشبابيك" و"الدراويش" بل قل تحولت الواقعية النصية إلى معارضة بله تزوير هزلي.

وأيّاً ما يكن الجنس الأدبّي الذي يمتصّ الواقعية النصّيّة ليتجاوزها، فإنه لا يدل على أن السارد يستخدمه عابثاً فحسب أي محوّلاً الرفيع إلى وضيع، وإنما هو يستعمل هذا الجنس الأدبيّ

أو ذاك قصد تسريب الفكرة التي يبغي تسريبها سواء كان في ذلك تطاول على المقدّس أو لم يكن. ولا يني السارد ينبّه مسروده إلى أنه قد يبدو متهكماً مزرياً بالقيم الأجناسية والمؤسساتية؛ فهو كثيراً ما يبدي اعتذاراً عن زلة لسان وقع فيها هو أو إحدى شخصياته، شأنه مع عالم الآثار يعتبر أن عقبة بن نافع غزا بلاد إفريقية (الأسرار، ص 19). وإذ يتراجع، ينبّه مسروده إلى أنه قد تعمّد التطاول في القول. ولو لم يفعل، لكان انتباه المسرود له مشكوكاً فيه، إن لم يكن منتفعاً تماماً. وشأن السارد في الأسرار شأنه في "الدراويش" عندما حمله الجريُ وراء السجع والوزن فزلّ لسانه: جِمالٌ مذبوحة. / ورجال مذبوحة / عفوا! غلّطني الوزن! / عذراً مرة أخرى! / جعلني الوزن أغلط! (الدراويش، ص ص 70 . 71). إن عودة السارد، وهو يرى قصة الوليمة في حيرة المنذر بن النعمان، إلى الخطأ والاعتذار، انما هـ مخادعة وتضليل. وهو، إذ يفعل ذلك ترسخ الفكرة في الذهن، وإذا ما يعتذر عنها بالواقعية النصية تت أصبح من غير المشكوك فيه أر عابث، مهموم بفكرة يريدها أن تبلغهم. ولا تتوقف مناورته عن أنه يخاف القلم والقرطاس (الدرا بطبعه رجل جبان يكاد يخاف ه الأوقات (نفسه، ص 8). وكلم البراءة والعجز زاد تورطه. وأبرز مظهر لتورطه اصطفاؤه نصوصاً بعينها. فهو إن لم يعلن عن مواقفه صراحةً، لم يجد المسرودُ له عسراً في اكتشافها، وإن ضلّل لم يجد منه أذناً صاغية. ولعل ذلك هدف يتغيّاه السارد من وراء صنيعه ذاك.

. النص الناسخ إذ يهضم النص المصدر يفقد هذا دلالته الأصل، لأنه يحل في مقام وسياق لم يكونا له أصلاً.

III. مقاصد

الواقعية النصية

لا يخلو ميل درغوثي إلى تخصيصه للواقعية من نصوصه الناسخة حيّزاً كبيراً من دلالة نبّه إليها الأستاذ محمد الناصر. العجيمي (32) في مقاله. ولعل ما أشار إليه هذا الباحث من تجريب في الكتابة السردية على أنه من تحصيل الحاصل هو المقصد الأبرز من مثل هذا الصنيع. فالكاتب وهو يتخيّل عالمه الروائيّ ويوكل إلى سارد بعينه أمر تنفيذه، لا يني يؤكّد حضوره المموارب وراء هذا السارد أو ذاك. فإذا كانت الواقعية الوصفية تقتضي من ذات التلفّظ الإمحاء ما أمكنها ليكون الخطاب الذي تتوجّه به إلى المتقبّل واضحاً جليّاً، فإنها، باستعمالها الواقعية النصيّة تلتفّ على هذا الاقتضاء بل تضرب به عرض الحائط. فإيراد حكاية للجاحظ هنا وكرامة لدرويش هناك وقصيدة لكفافي هنالك إنما هو دليل على أن الكاتب ينتقض على دور التخيّل المناط بعهدته ليحقق لأناه جانباً مما تحتاج إليه من الاعتراف بها. ومن أولى بتلبية هذه الرغبة غيرُ الذّات نفسُها؟ ألم تبذل جهداً شديداً في القراءة والنبش في الوثائق، حتى إذا امتلأت بها تحويه، تسنى لها أن تضمّنها في هذا النص أو ذاك؟ (الأسرار، ص 127). والميل إلى تقديم جرد بالكتب في هذه الرواية أو في تلك ليس مجاناً، وإنما هو لتوكيد الذات الكاتبة، من خلال السردة الموكول إليهم مهمة الكلام، أنها تستحقّ التقدير لأن النص الناسخ الذي امتص النصوص المصادر وتمثلها، ما كان بإمكانه أن ينجَز لولا هذا الجهد. وإذا كانت مشاقّ الكتّاب في إعداد رواياتهم قديماً يُتحدّث عنها في مجال النصّ الموازي، فإن الرواية اليوم عموماً، ورواية درغوثي خصوصاً تفرض أن يكون ذاك في صلبها هي

بالذات إن في شكل حكاية واصفة، وإن في شكل واقعية نصيّة (الدراويش، ص 56). وبذلك، تنتقض الواقعية النصية على الواقعية الوصفية، مادام ما تتسم به من شفافية الخطاب وانعدام التشويش عليه لتيسير مقرؤيته (33)، قد رفضته الواقعية النصية بحضورها المكثّف في النصوص بله في النص الواحد. واستعانة الخطاب الواقعيّ (الوصفي) بوسيط من خطاب آخر منتفية أو تكاد (34). ولذلك تلجأ الواقعية النصية، إصراراً منها في استبعاد الواقعية الوصفية، إلى الاستعاضة عن تحاور الشخصيات بتحاور النصوص، ويكتفي السارد، مثلما هو شأنه في الواقعية الوصفية، بإحالة الكلمة إلى هذا النصّ أو ذاك. فالحديث المرويّ عن أبي هريرة مثلاً، يجاور آياً من القرآن، تجاور هي بدورها نصاً لابن منظور من لسان العرب (القيامة، ص 71)، محققة بذلك دور الحوار في النصّ الواقعيّ الوصفيّ إيهاماً بالواقع وتحقيقاً لتواصل مباشر بين النصوص المتحاورة والقارئ.

ولا تزري الواقعية النصية بالواقعية الوصفية في تشويش المقروئية وفي حروف الحوار عن دوره الأصليّ فقط، بل هي تعمل على تتفيهها بنفي ما توليه، في إطار هدفها التوضيحيّ، من أهميّة للاسم العلم. فالسارد / الشخصية في "القيامة.. الآن"، ظل خفيّ الاسم، وإن كان بينه وبين آدم بن آدم الآدميّ شبه بل مطابقة؛ فقد أدخله السلاطين المارستان، ووضعوا على جبينه صفة مجنون، تماماً مثلما حصل لآدم؛ وفضلاً عن ذلك، لعب آدم في بعض المقاطع دور السارد. لكن الفرق الجوهريّ بينه وبين السارد الخفي الاسم أنه داخلي في حين أن الآخر خارجيّ. فهذا يتكلم على السابق بضمير الغائب كأن يقول: "آدم بن آدم... يلتقي" (القيامة، ص 93) أو يقول: "آدم بن آدم... يريد" (نفسه، ص 96). ولعل إبقاء هذا السارد مغمور الاسم، متفق السمات مع آدم بن آدم ومع بقية شخصيات "الآن... هنا"، مشترك الصفات مع المستضعفين، له ما لهم من هوّامات، غايته الإشعار بأن ما تصر عليه الواقعية الوصفية، يمكن التخلّي عنه دون الإضرار بمقوّمات الكتابة السردية. أفليس بالإمكان تحقيق الإيهام بالواقع من خلال الاستشهاد بنصوص أخرى ينسخها النصّ الجديد؟ إن استدعاء "العطيوي" و"الشهيري" وهما آمر السجن والمحقق في "الآن... هنا"" ليتصارعا ويصرع أحدهما الآخر (القيامة، ص ص 84 . 85) أدّى دور الواقعية الوصفية والواقعية النصيّة في آن معاً، ولبّى للسارد هوامه بأن يرى معذِّبي الدنيا يُقتصُ منهم في الآخرة. وبذلك لا تكون "القيامة... الآن" مجرد اجترار لنصوص تتحدّث عن الإسكاتولوجيا كونية كانت أو فردية بقدر ما هي انتقام للمساجين السيّاسيين من أولئك الذين نكّلوا بهم، ولكن بدل قول ذاك مباشرة يقع اللجوء إلى وسيط نصّيّ لتحقيقه.

وعندما تتجاوز الواقعيتان الوصفية والنصية، تؤثّر إحداهما في الأخرى، غير أن تأثير النصية في الوصفية أكبر لأنها تفقدها سمتها المميّزة، وهي الشفافية والمقروئية. فما أورده سارد "الدراويش" من موجز لجامع كرامات الأولياء (ص ص 93 . 102) قد يوحي بأن الرواية جماع منتخبات من النصوص الصوفية قديمةً كانت أو حديثة؛ بيد أن هذه المنتخبات، عندما تحلّ في الرواية واقعية نصّيّة، تفقد سمتها الأصل لتخدم دلالة هي العودة من * المنفى. وعندما يتضح أن هذا الرجوع غير ذي نفع ولا قدرة له على التصدّي للتخريب الحاصل، تقع العودة إلى * المنفى ثانية (35).

ومتى اتضح أن بين الواقعيتين صراعاً، فيه يقف السارد مناصراً النصيّة على حساب

الوصفيّة، يتكشّف أن هناك تبشيراً بطريقة في الكتابة السردية جديدة. فهي لا تقتصر على صهر النص المصدر في النص الناسخ فقط، بل هي تقدم بلاغة جديدة، هي في الأصل قديمة، وهي الجمع بين المنثور والمنظوم. فميل السارد إلى تضمين نصوصه شعراً (36)، ومواقف ومخاطبات (37) في وقت يهيمن في الخطاب النثريّ على مدوّنته يشي بالرغبة في إحياء البلاغة القديمة من ناحية، وفي التبشير بنفي الحدود بين أصناف القول والأجناس الأدبية من ناحية أخرى. غير أن الحاصل من عملية الصهر هذه خطاب هجينٌ يتناسب وهجنة الرواية ذاتها، تلك التي بإمكانها استيعاب الخطابات المختلفة، ولعلّ استدعاء الفانتاستيكي وما يتمخض عنه من عجائبيّ غالباً وغرائبي لماماً، يسهم في استكمال أوجه هذا الجنس الهجين الوليد. فهو يجمع من أصناف القول المتنافر، ومن المتباعد بما يحقق للنص غ الأجناس، ففيه الأسطوريّ، والخرا والواقعيّ، والتاريخي ناهيك عن ال كلّ ذلك في خلطة واحدة، تق وتستوعبها لأنها قدرت على أن بالمحتمل الفنيّ. فلم يكن هم الرو سمتاً معيّناً بحيث يهيمن جنس قول بذاته، وإنما تتراشح الخطا تراشُحَ النصوص المصادر والنص وتراشحَ الواقعية الوصفية والواقعية بالتراشح يعني التنابذ مثلما ي والمستهدف من وراء ذلك كلّه إ ضمنياً كان أو واقعياً يدعى إلى تبين ... تمّ بها الصهر ومدى الإفلاح الذي حققته. فالقارئ لا يفيد من الواقعية النصية نصوصاً أحيل عليها، وطُلب منه مطالعتها فحسب، وإنما هو يُطالب بأنه يرى كيفية نسخها النصوص المصادر

. أياً ما يكن الجنس الأدبي الذي يمتص الواقعية النصية ليتجاوزها، فإنه لا يدل على أن السارد يستخدمه عابثاً فحسب، وإنما هو يستعمل هذا الجنس الأدبي أو ذاك قصد تسريب الفكرة التي يبغي تسريبها.

أاجترّتها أم امتصتها أم تجاوزتها؟ ومتى دعت الرواية المسرود له إلى النهوض بهذا الدور، تكون قد حققت قفزة نوعية في تحويل القراءة من السلب إلى الإيجاب. فهي إذ تقلّص شفافية الخطاب وتشوّش مقروئيته، وإذ تنتصر للواقعية النصّيّة لحظةَ صراعها مع الواقعية الوصفية، وإذ تحقق محتملاً فنيّاً بصهرها المتناقض في المتوائم، تعلن عن ميلاد شكل في الكتابة السردية غير مسبوق.

IV . صورة السارد والمسرود له:

إن الحديث عن حضور الواقعية النصيّة في روايات درغوثي بكمّ غزير وحسب أشكال ومقاصد معينة للتعبير عن موضوعات بعينها يقتضي النظر في صانع هذا كلّه أي السارد. فالخطاب الروائي لا يستوي نصّاً (48) إلا متى استُكمِل التلفّظ ليصبح ملفوظاً. والخطاب أو التلفظ إنما هو من مشمولات هذه الشخصية الواصلة المسمّاة سارداً. فبأيّ صورة تظهر في رواية درغوثي؟

إننا متى حددنا صورة هذا السارد اتضحت لنا معالم المسرود له الموجود معه في مستوى واحد. فما من مخاطب إلا ويستهدف مخاطَباً يقنعه بوجهة نظر أو يؤثّر عليه بموقف أو يمتعه بتعبير. وهو إذ يتلفّظ، يقيم ملفوظه على بنية معيّنة تجلب انتباه المسرود له فتخصّه على أن يبحث فيها، كما في غيرها من عناصر الملفوظ الأخرى، عن الدلالة. فبين طريقة السارد في الكلام والدلالة التي يتغيّاها منها علاقة جدلية تبيُّنُها مرتهن بتحليل أبعادها. وأول ما يجب التنبيه إليه أن المتن الروائيّ، لئن كان في مجموعه لمؤلّف واحد هو إبراهيم درغوثي، فإن السارد لسان حاله، فيه، متغيّر السمات. بيد أن هذا التغيّر لا يعني التناقض المطلق، الذي

يفرضه اختلاف التخيّل، عملِ المؤلّف الأساسيِّ. فما دامت السمة الغالبة على الروايات الممثّلة المتن حضورَ الواقعية النصيّة بكثافة، فإن التماثل بين السّرَدة المتعددين أشدّ من التعارض؛ وذلك لأن الصورة التي يبغون إخراج نصوصهم عليها واحدةٌ أو تكاد. وليس ذلك يعني تكرار نصّ آخر بقدر ما يعني تمييز متن روائي عن سواه. وقد يشترك ساردان أو أكثرُ في سمة موحّدة، تمثل هي بذاتها، تقوية للواقعية النصيّة مدارِ الاهتمام. فإذا كان السارد في النصوص جميعها ذا تجربة ومعرفة عميقتين، فإن في ذلك تكريساً للتصادي بين نصوص درغوثي نفسها. ومتى كان السَّردة ميّالين إلى العجائبّ يبنون عليه الروايات، فذاك مؤشّر آخر على التماهي القائم بينهم مما يجعلهم مفرداً في صيغة الجمع. ويصبح آنذاك الكلام على السارد في روايات درغوثي آمراً مقبولاً.

وأكثر ما يلفت الانتباه في السارد أنه مماثل في الروايات الأربع، ويتضح ذلك من خلال استعماله ضمير المتكلّم، ولا تعين مماثلته وجوباً مشاركته في الأحداث، بل قد يقتصر فيها على شاهد العيان. وليس بالإمكان الحسم بنسبته إلى هذا اللون أو ذاك، لأنه قد يشارك فعليّاً في الأحداث تارة، وقد يكتفي بالمشاهدة أخرى. وتسعفه مشاركته بأن يبئّر الحكاية تبئيراً صفراً، ومشاهدته بأن يبئّرها تبئيراً خارجيّاً وهو السمة الطاغية عليه في الغالب. ولعل مما يفرض هذا النمط من التبئير الواقعيّة النصيّة نفسَهَا. فالسارد الذي ينسخ نصاً، إنما يتعامل معه على أنه مدرَك مرئيّ يقرأه أولاً وينقله بعدئذ؛ وعندما يحيل الكلمة إلى سارد داخلي، يتكفّل هو بتسجيّل ملفوظه فقط، وقد أدركه سماعاً. وهذا ما نبّه إليه درويش عندما دعا السارد إلى النسخ، على أن يتولى هو الإملاء (الدراويش، ص 1). وحتى إذا روى السارد الداخلي، فإنه يمارس ممارسة الخارجيّ سواء بسواء، شأن صاحب ستر الخليفة في "الأسرار" يكتفي بدور الحراسة والمراقبة لما يدور خلف الأستار. ومتى امتنعت عنه رؤية شيء ما سكت عن ذكر ما لا يراه، حتى إذا عادت الرؤية ممكنة استأنف تصويره (39)

وهذا التواضع المعرفيّ من جانب ذات التلفّظ لا يعني أنها، ذاتَ ملفوظ، كذلك. فهي على العكس تماماً، ذاتُ اطلاع على التراث كبير وعلم بما في بطون الكتب قيمها والحديث غزير. ولكنه التواضع الذي تفرضه الرغبة في الإزراء بالرواية التقليدية حيث يبدو السارد كلّيّ المعرفة كلّيّ الحضور. فالسارد الحديث هو ذاك المؤمن بأنه لم يؤت من العلم إلا قليلاً، ولذلك هو يلجأ إلى نصوص تليدة أو طريفة يستنجد بها حتى إذا أفاد منها صهَرَها في نصّه الناسخ حتى لا فصل بينها وبينه. وإذا كانت قدرتُه على الصهر هي التي تكشف عن مدى إبداعه، فإن في ذلك غمزاً في الرواية التقليدية التي ترفع الكاتب إلى درجة الخالق مادام يعتبر الكتابة أمراً ميسوراً. فمن اطلع على النص جاهزاً بدا له أن لا صعوبة في الكتابة حتى إذ أراد أن يقلّد فيكتب على منوال من قرأ لهم وجد أن الرواية ليست تنفيذاً لما وقع بعد تجهيزه، وإنما هي على العكس، تتم لحظة القيام بالكتابة ذاتها (40).

صحيح أن إشارات كثيرةً ترد في أول الرواية مفادها أن الرواية قد اكتملت. على الأقلّ في ذهن السارد. ولكنّ ذلك وهم أيضاً، إذ الإشارات التي تتجلّى للمتقبّل في مستوى الملفوظ هي من خُدع المتلفّظ إذ يقدّم ما يستأهل التأخير ويؤخّر ما يستدعي التقديم. والسارد، في ذلك، يتحوّل من دوره سارداً، إلى دور الناقد يعلّق على روايته ولمّا تبدأ، ويخاصم شخصياتها أو تخاصمه ولمّا يَعرف المسرودُ له إلام يعود ذلك (41). وقد لا يتم

تعامل السارد مع نصّه الذي هو بصدد إنجازه، وإنما يعقده على النصّ المصدر الذي ينسخه. فهو، إذ يوظّف الواقعية النصيّة لغير ما وضعت لـه أصـلاً، يفسـح لنفسِـهِ المجـال كـي يسـائلها فينقضـها أو يزكّيهـا؛ مـن ذلـك سـخريته بعـادل الخالدي الذي غالطـه سالم العطيوي آمرُ سجن العفيـــــــــــــر فـــــــــــــي "الآن... هنا" وجعلـه يدفع بـه العربـة لأنـه ذو رجل خشبية (42). فالسـارد، إذ ينتقـد سـذاجة شخصـية مـن رواية أخرى، يتعامل معها كما لو كانت شخصية في روايته هو؛ والواقع أن لا فرق ما دامت الرواية الناسخة قد عارضت الرواية المصدر وربما زوّرتها هزليّاً.

وهل التزوير الهزلي مما يتحاشاه السارد أو يخفيه؟ كلاّ، إنه يعتبر من صميم العملية السردية المتمثّلـة فـي اسـتدعاء النصّـيّة لتجـاور خطابـه الأوّلـيّ وربمـا لتنافسـه. والسـارد، إذ يعمِـد إلـى الاستشهاد أو المعارضة أو الكلا
التكرار أو ما عداها من أشكال
يعمل على خداع المسرود له. فـ
ساردةً، أنه غمرٌ جبان يأتمر بأوا
شخصياته، ولكنّ المسرود له، ع
المماهـاة بـين السـارد والشخصـ
الإنكار عليه إيهامه ذاك. فهو،
تجربة في الحياة عميقة وذو سـ
قراءة. وقد أهّله لهذا كلّه ما اسـ
الشخصـيات المجـاورة ومـا أفاد
المتعـددة (الـدراويش، ص 114 و
ما انطلى على المسرود له مثل
بداية عهده بالرواية، فإن مواصلـ
عمليّة الكشف ورفع الزيف. وهو فعلاً ما تتغيّاه الرواية. فهي تخادع لتستفزّ، وتستفزّ كي يُقبِل عليها؛ ومتى فرضت هذا الإقبال استفادت انتشاراً وتقبّلاً جادّاً. وشأن المسرود له، يوقف مخادعته

. عندما تتجاوز الواقعيتان الوصفية والنصية، تؤثر إحداهما في الأخرى، غير أن تأثير النصية في الوصفية أكبر لأنها تفقدها سمتها المميزة، وهي الشفافية والمقرونية.

عندما تبلغ درجة لا يتحمّلها، شأنه عندما ينسب السـاردُ كذباً إلى أبي هريرة أحاديث لم يكن هو أصلاً فيها. أيفعل ذلك لأنه يأنس لدى المسرود له قبولاً بأن الرجل كثير الوضع ضعيف النقل أم هو يفعله لحفز همة التقبّل إلى التثبّت؟ إنه متى أخفى مصادره واكتفى بإيراد محتوياتها، أبدى المسرود له شكّاً فيها، إذ كيف السبيل إلى الإلمام بكل تلك المعلومـات دون أن يكـون هنـاك رفـد مـن وثيقـة وسَنَد من أثر؟ ويستوي في ذلك السارد من الدرجة الأولى أو الخارجي والسارد من الدرجة الثانية أو الداخلي. فمن لصاحب ستر الخليفة الوليد بن يزيد أن يعرف صفات أشعب لو لم يستقِها من أمات الكتـب (الأسـرار، ص 99). وكـذا أمـره مـع المشـهرين من المحكوم عليهم في سامراء. فهل يمكن أن يقتنع القارئ المحايث بأن صاحب الستر هذا علاّم الغيوب، مادام قادراً على كشف الأستار أو أن درويشاً بإمكانه. أن يتذكر معرفة كان قد حفظهـا فـي عـالم المثـل الأفلاطـوني مـادام ذا كرامة؟

ومهمـا يَسـعَ إليـه السـارد مـن إخفـاء، فـإن المسرود له له بالمرصاد. وهو ما قد يبدو مفارقة غير مقبولة، لكن النقيض هو المطلوب تماماً. فبقـدر مـا يسـتفز السـارد متقبّلـه يفلـح فـي لفـت انتباهه وكسب ودّه. ولذلك يميل حيناً إلى الظهور بمظهر الموضوعي ويفشل حيناً آخر في إخفاء انتمائه. فهو قد تكلّم على الوليد بن يزيد، الذي له فـي المتخيّـل الجمعـي، صـورة الخليفـة المـاجن الخليع، بما يعزز هذه الصورة وبما ينقضها في آنٍ معاً. وبناءُ درج الحكاية المضمّنة على تقابل بين الأسرار والأيام، الأسرار للنعيم والبذخ، والأيام للنكد والبؤس دليل على هذه المعادلة في النظر إلى سيرة الرجل. لكن بنية هذه المعادلة منخرمة نتيجة الإبطاء في الحديث عن الأسرار والإسراع في الحديث عن الأيام مما يشي بتعاطف خاص

. الكاتب، وهو يتخيل عالمه الروائي ويوكل إلى سارد بعينه أمر تنفيذه، لاينـي يؤكد حضوره المموارب وراء هذا السارد أو ذاك.

من السارد معه (الأسرار، ص ص 75 . 126). واختياره من النصوص ما ينم على طيبة الوليد مدعاة إلى التساؤل: أهو ينقلها من وثائق تليدة أم هو يبتدعها ابتداعاً؟ فالوليد، بقدر ما يسعى إلى أن يكون ذا أريحية وإقبال على اللذة، يدافع عن حقوق الإنسان الرافض للتعذيب المقرّ للمعارضين ببعض الحق في ممارسة نشاطهم لا السياسيّ فحسب، بل الاجتماعي أيضاً دون مطاردة ولا مضايقة (الأسرار، ص 107). وبذلك يستند السارد إلى هذه السيرة يعلن عنها في الوقت الذي تسمح له فيه بتقديم آرائه في السياسة والاجتماع. وقد لا يسعف الاستشهاد بمثل هذه السيرة تُصهر في الراهن، بإخفاء السارد ما يبغي إخفاؤه فيلجأ آنذاك إلى الفانتاستيكي وبالذات إلى العجائبي يحتمي به حتى يضلل أولاً ويمتع ثانياً. وأبرز شكل الفانتاستيكي في رواياته الخلط في الزمن. فالإماء يجاورن المرسيدس، والبراق يجاور المطار، والسارد بين هذه الأزمان المتباعدة التاريخي منها والأسطوريّ يحضُر مرةً مع قطر الندى والخليفة المعتضد العباسي ومرةً مع درويش ونمرة (الدراويش، ص 33 وص 47 وص 47). ووجود السارد في هذا الخارق الزماني يقتضيه تأثيثه بما يتناسب وإياه، فإذا درويش يأكل كاميرا مارتال وصوره وإذا به يضع رجليه في النار التي لا يستطيع أحد القرب منها لشدّة لهيبها (الدراويش، ص 49). ومثل هذا الإيهام بالفانتاستيكي يستهدف المسرود له أساساً. ولكنّ هذا المسرود له، الواعيَ بأن معظم ما يرد عليه الفانتاستيكي في روايات درغوثي لا يخلق شعوراً بالحيرة والقلق، ولا يحقق هلعاً ولا خوفاً، يطمئن إلى أن العجائبي هو السائد. ومادام كذلك، فهو يقبل الظواهر الخارقة بلا لم ولا كيف. وإذ يتعامل المسرود له مع سارده من موقع الفطِن المنتبِه المحلِّل لا يسع السارد إلا أن يثمّن موقفه ويزكّي نشاطه. وما تحديده، منذ بداية رواياته، طبيعة هذا السرود له مفرداً تارة جمعاً تارة أخرى، مطلقاً حيناً محدداً حيناً آخر إلا مظهراً كسب الودّ إذ هو لا يخرج عن اعتباره كما كان التراث الحكائي يعتبر المرويّ لهم جمهوراً منصتاً، ومن ثمّ هو يعزّز صلته بالتراث فيبرر لم اختار نصوصه المصادر في أغلبها من ذاك التراث التليد.

ومتى عزّز السارد علاقته وعلاقة المسرود له بالتراث تليده والطريف، حقق للواقعية النصية التي خصّها بإنتاجه مبرر وجودها. فليست لتوجد فقط للمجاوزة النصية، وإنما لها بتأصيل الكتابة السردية من ناحية، وارتياد تخوم لم تعهدها هذه الكتابة من ناحية ثانية، علاقة متينة. وإذا طرقت الروايات موضوعات مختلفة، فقد اتفقت جميعها على خصيصة في الكتابة موحّدة، هي النهوض بالإبداع الروائي بجعله يتجدد على الدوام.

▪ الهوامش

1 . *محمد نجيب العمامي، العالم الحكائي في "الدراويش يعودون..."، مجلة الآداب (بيروت)، السنة 47، العدد 1 و2، كانون الثاني / شباط، 1999، ص 89.*

2 . *تناول محمد نجيب العمامي روايتي "النفير والقيامة" لفرج الحوار و"مدّونة الاعترافات والأسرار" لصلاح الدين بوجاه، بالدرس في أطروحته عن الراوي في السرد العربي المعاصر، صفاقس، العربية، دار محمد علي الحامي، 2001، ص ص 151 . 240. وأشار في مقاله المذكور آنفاً إلى أن لهشام القروي الذي درس له في أطروحته، روايته "أعمدة الجنون السبعة"، رواية ن، نحا فيها منحى الحوار وبو جاه (م. م، الهامش 3، ص ص 89).*

3-*Gerard Genette, Palimpsestes, Paris, Editions du Seuil, 1982, p.16.*

4 . *من أمثلة التضافر النصّيّ: الشاهد، ومن أمثلة*

النصّ الموازي المقدّمة والمسوّده. أما الكلام على الكلام فمن أشكاله التعليق، والعلاقة النقدية، ومن النصّ الجامع القصائد والروايات بعناوينها، والنصّ الناسخ هو نصّ مصدر أو من درجة أولى يلحقه نصّ، يمحوه ويحلّ محلّه كأن يعارض أحمد شوقي قصيدة "يا ليل الصبّ" لأبي الحسن علي الحصري، المرجع نفسه، ص 8 وما بعدها.

5-Philippe Hamon, Le discours , Le discours contraint, in Littérature et réalité, Paris, Editions du Seuil, Coll Points, 1982. p.124.

6 . الدراويش يعودون إلى المنفى، لندن، قبرص، دار رياض الريس للنشر، الطبعة الأولى، 1992، وتونس، دار سحر للنشر، الطبعة الثانية، 1996 . القيامة... الآن، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1994 . شبابيك منتصف الليل، تونس، دار سحر للنشر، 1996 . أسرار صاحب الستر، صفاقس، دار صامد للنشر والتوزيع، 1998. [وسأصطلح على الرواية الأولى بـ الدراويش والثانية بـ القيامة والثالثة بـ الشبابيك والأخيرة بـ الأسرار].

7 . انظر:

محمد القاضي، رواية "شبابيك منتصف الليل" لإبراهيم درغوثي، الحياة الثقافية (تونس)، العدد 80، السنة 21، ديسمبر 1996، ص ص 55 . 60.

عمر حفيظ، "الدراويش يعودون إلى المنفى" المسار (تونس)، عدد 36 . 37، سبتمبر 1998، ص ص 48 . 62.

كمال الشيحاوي، رواية "أسرار صاحب الستر" لدرغوثي، الحياة الثقافية (تونس)، العدد 104، السنة 24، أفريل 1999، ص ص 126 . 129.

محمد الناصر العجيمي، مدخل إلى قراءة القصة القصيرة الحديثة . الكتابة القصصية عند إبراهيم درغوثي أنموذجاً، المسار، العدد 41 . 42، السنة 11، مارس . جوان 1999، ص ص 21 . 63.

حسن عبد الله، رواية الدراويش يعودون إلى المنفى، المرجع نفسه، ص ص 140 . 144.

مفيد بركان، رواية "شبابيك منتصف الليل" لدرغوثي، الحياة الثقافية (تونس)، العدد 122، السنة 26، فيفري 2001، ص ص 136 . .140

8 . يسمّى بو جاه هذا النمط من الكتابة "واقعية جديدة". ويعتبر أن "أهم مقوماتها اعتبار الكتابة عملاً باللغة في اللغة سعياً إلى البحث عن أركيولوجيا الحضارة العربية عبر ثراء الاستعارات الممكنة"، انظر مقالة في الروائية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1994، ص 31. [التشديد من عندي].

9 . انظر مثلاً التصدير المأخوذ من القلقشندي يتكلّم فيه على الوليد بن يزيد وإقباله على اللذات وضرورة تفكيره في الموت في آن معاً في ص 6 من "أسرار صاحب الستر"، وتضمن شعر صوفي بمناسبة المدائح والأذكار التي أقيمت في بيت فرانسوا مارتال في ص 62 من "الدراويش يعودون إلى المنفى" وإنهاء السارد هذه الرواية نفسها، بتضمن قصيدة لقسطنطين كفافي في ما سماه "بعد النهاية" ص .141

10 . قال: "هذا الأمر لا يهمك. سأتولى الإملاء. وستتولى النسخ ليس إلا". (الدراويش، ص 11).

11 . برز هذا الوضوح في "أسرار صاحب الستر"، حيث كثرت القصائد المغناة في مجالس الطرب أو المقطوعات المنسوبة إلى الوليد بن يزيد. وما إيراد السارد كلّ تلك النصوص الشعرية إلا للذته عند قراءتها ورغبته في إمتاع المسرود له بها. (انظر الصفحات 40 و76 و90 و117 وغيرها).

12 ، "ويدق" النعمان" الأرض. / ويدق الأمريكان الأرض. / ويدق "إسماعيل" الأرض. فيتفجر الماء نبعاً سلسبيلاً، / وأمه "هاجر" تطوف بين "الصفا" و"المروى". / وبير "زمزم" عليه /

حارس لا ينام / والصبايا عليه / مثل رفّ الحمام!" / ويدق الأمريكان الأرض بأرجلهم..."

13. كثيرة هي الآيات القرآنية التي يذكر السارد رقمها ورقم السورة التي منها أخذت، عقب إيراده إياها، شأنه في "القيامة... الآن" (انظر الصفحات 11 و22 و71 و106). أما الحديث فحضوره أيضاً لافت للانتباه في الرواية نفسها، انظر الصفحات 91 و103 و105 و 107 و 108 و 110).

14. انظر مثلاً ما ورد في "الدراويش": الجردَ الذي استخرجه السارد لعناوين الكتب التي تصفّحها، ص 13. وهذه القائمة نفسها هي التي تجسّم الكتب السابق ذكرها في "الشبابيك" وفي "الأسرار" أيضاً.

15. الدراويش، ص ص 15 . 16.

16. مما يسّرده السارد من الخطابات المنقولة قوله: "... حين رأوا على شاشات الرادارات نوعاً من الجراد يهاجم هؤلاء الذين قال عنهم كعب الأحرار إن أبانا آدم احتلم فاختلط ماؤه بالتراب فأسف كثيراً لذلك فخلق منه يأجوج ومأجوج" (القيامة، ص 16).

17. "وظهرت الدابة شيئاً فشيئاً" حتى بلغ رأسها السحب وما خرجت رجلاها من التراب" (ذكره* القتبيّ في عيون الأخبار)، القيامة، ص 22 [التشديد من عندي].

18. يبدو أن الأستاذ محمد نجيب العمامي قد سها عندما قال في الهامش السادس من مقاله "العالم الحكائي في "الدراويش يعودون..."": "فقد سبقتها" القيامة" ويقصد "الدراويش"! ولكنه أشار هو نفسه إلى أن الدراويش ظهرت في طبعة أولى سنة 1992 بلندن وقبرص، فكيف تسبقها "القيامة" وقد ظهرت باللاذقية سنة 1994؟

19. يتمثل التفسير للمغلق في التنبيه إلى العلاقة التي تربط بين خليفة الأول وعشيقته المجنونة وعودته إليها بعد ثلاثين سنة؛ ويكمن التذكير في الإشارة إلى السفر إلى تونس قصد التعلّم في جامع الزيتونة، وإلى قدرة السارد / الشخصية على الجماع بنصف ذكر في المرة الأولى مع حمارة عبد المؤمن جاره، وفي الثانية مع الأمريكي المهوس بالنفزاوي صاحب الروض العاطر.

20. يقول: "جننتني هذه الحكاية وأوجدت لي المخرج الذي أبحث عنه منذ عرفت معنى أن يكون عضوك مقصوصاً إلى النصف"، الشبابيك، ص 28.

21. ذهب الأستاذ محمد الناصر العجيمي، في بحثه الموسوم، بمدخل إلى قراءة القصة القصيرة الحديثة. الكتابة القصصية عند إبراهيم درغوثي أنموذجاً، إلى ترجيح أن ترمز جماعة "يأجوج ومأجوج" إلى جلادي العالم الجديد المتصفين بالحمق والجشع والجبروت، (المقال، ص 36). وقد أصر على عدم الربط الآلي بين "يأجوج ومأجوج" من ناحية وإسرائيل أو أمريكا من ناحية أخرى مبرهناً على ذلك بحجج أربع، (المقال، ص ص 37 . 38). ولئن أصاب في تنبيه الثاني، فإنه ذهب عكس منطوق النصّ / الرواية؛ فقد جاء يأجوج ومأجوج في محل الأسير، والذين أسروهم إنما هم جنود المارينز (القيامة، ص 14)، وجاءوا في محل المضروب، والضاربون هم الأمريكان (القيامة، ص 16)، وجاءوا أخيراً في محل المتهمين بالفساد في الأرض، ومتهموهم هم الأمريكان. فيكيف تصور الأستاذ العجيمي أنهم أقرب إلى جلادي العالم خصوصاً أن الفكرة التي يحملها التراث البشري، والإسلامي بالذات، عن هؤلاء القوم أنهم من "الصين"، ينتشرون في الأرض كالجراد. وأن يكون الأمريكان أو الصهاينة اليوم ماسكين برقاب العالم شرقه وغربه، فذاك لا يتناسب مع التصوّر التراثي ليأجوج ومأجوج.

والأمر الغريب في دراسة العجيمي المشار إليها إدراجها "القيامة... الآن" ضمن ما يسميه القصة القصيرة الحديثة. صحيح أنه لم يصف هذه الرواية كلما ورد ذكرها في البحث بالقصر

شـأن "رجـل محتـرم جـداً" مـثلاً، إذ اكتفـى بتسميتها قصة، لكنّ ما بين كلامه على مدخل إلـى قراءة القصـة القصيرة، وهذه الرواية، بونا بائنـا. والأغـرب أن الإحـالات التـي خصصـها لبحثـه أغلبها من هذه الرواية، فقد بلـغ عددها ستا وثلاثين إحالـة من بين ستين، كثير منها نظريّ ينطبـق علـى الأقاصيص انطباقه علـى "القيامة... الآن" (انظر المسار، عدد 41 . 42، السنة 11، مارس . جوان 1999، ص 21 وما بعدها).

22 . جاء فـي "القيامـة... الآن" قول السارد: "قال أبو هريرة... فيخرج منها ما لا يحصى عدده! "لَيلَيَ مقولُ القول مـع إغفال غلق الظفرين. "راقبت السـاحة ألف سنـة..! والخلـق يباركونـه فـي كل آن وحين: ذبـح لـه الفينيقيون الأطفال الرضـع. وأشعل له الفرس ناراً لا تخمد. وعبده الروم في كنـائس عظيمـة" (ص ص 85 . 86). وهكـذا يسيح السـارد فـي أزمنـة مختلفـة وبين نصـوص متباينـة، لكنـه لا يخرج من هدف واحد مرسوم وهو الانطباع الذي حصل لـه إزاء صنم البرنز في الساحة.

23 . انظر لمزيد تفصيل:

23-Cérard Genette, Palimpsestes , op Cit, pp. 29-31

24 . ومصـابيح السـماء ﴿إنـا زيّنـا السـماء الـدنيا بمصـابيح﴾ تنطفـئ [...] وتبدأ الأصـابع التـي تحولـت إلـى كتـل كبيرة مـن الصـخر فـي رجـم الرجال المتكومين وسط الكفّ ﴿وجعلناها رجوماً للشياطين﴾... الدراويش، ص 80.

25 . محمد الناصر العجيمي، م. م.، ص 50.

26 . انظر شبيهاً بذلك كتابة السارد المقطوعة التـي غناها ابن عائشة على سمع الوليد بن يزيد. فقد جاء في السطر الواحد منها كلمة أو اثنتان أو ثلاث! (الأسرار، ص 86).

28 . أشار الأستاذ محمد الناصر العجيمـي إلـى أن "القيامة... الآن" بما هو عنوان للرواية، تحويل بسـيط، لا يحجـب عنـوان الفلـم المعـروف "النازلـة... الآن" Apocalyps now "وأظـن أن لفظ "النازلـة" لا يستقيم ترجمـة لـ Apocalyps لأن النازلة هـي المصيبة الشديدة، في حين أن الـ Apocalyps هـو نهايـة العـالم. ولـيس أسلم في العربية من ترجمة اللفظـة بـ "القيامة" بحيث يكـون هنـاك تطابق تـام بين الفلم والروايـة، إن صحّ أن لـدرغوثي معرفـة بهذا الشريط المشار إليه: انظر المقال المذكور، ص 36.

29 Le Petit Laraousse illustré1996. Paris , Larousse, 1995, Art, Dada, p.303. et Art Surréalisme p 976.

30 . يذهب محمد الناصر العجيمي إلى أن "لا شـيء أكثـر جـداً مـن العبـث بكتابـات الآخـرين أو عناوين كتاباتهم فـي آثار درغوثي القصصية"، انظر المقال المذكور، ص 39.

31 . انظر:

Morand Kleiber, Art Eschatologie, Encyclopaedia Universalis, Corpus 7. p.p 154-156.

32 . يقـول: "ومـن البـيّن أن درغـوثـي لا يتبنـى هـذا الضـرب من الكتابـة لمجرد البحث عن أشكال جديدة أو للتجريب الفنّـيّ المحض الخـالي من كل بعد قيمي، (مقال مذكور، ص 30).

33 . يقول فيليب هـامون فـي مقالـة المذكور: "علـى الحركـة المنتجـة للرسـالة (أي الأسلوب والتلفظ والتوجيـه) أن تمحـي إلـى حـد" انظـر: Le discours contraint, in Lettérature et réalité, op. Cit, p. 133.

43-Ibid, p. 127.

34 . Ibid., P. 127.

*التشديد من عندي.

35 . يقـول محمـد نجيـب العمـامي متحـدّثاً عـن "الدراويش" في مقاله المذكور: "... وقد جاءت كل مكوناتـه متعاضـدة لخدمـة الفكرة الأساسية للـنص: إبـراز ضـعف الـذات وقـوّة الآخـر"، م. م.، ص 97.

36 . الدراويش يعودون إلى المنفى، ص ص 112 . 113 و ص ص 132 . 133.

37 . القيامة... الآن، ص ص 77 . 79.

38 . يفرّق باتريك شارودو Patrick Charaudéau بين الخطاب والنص الأدبيين فيقول: "الخطاب هو إنشاء عمل تواصلي يستخدم المقولات اللغوية منظور إليها من زاوية المعنى، ومن الكيفية التي أراد القائل تنظيمها حسَبها.

أما النصّ فهو النتاج الماديّ لعمل التواصل. وهو الشاهد على ما اختارته الذات المتكلّمة، بشكل واع أو غير واع، من مقولات لغوية، وصيغ تنظيم للخطاب فرضتها إكراهات المقام". انظر كتابه: Grammaire du sens et de L"expressian, Paris, Hachette, 1992, p. 633 et p, 635.

39 . الأسرار، ص 94: "قطع الأمير اعتكافه ليختلي بصاحبه مدة حسبتها طالت دهراً ثمّ طلبني" وص 104 "رأيت من موقعي* ارتعاشة في عيني الخليفة وتقطيبة على جبينه" [التشديد من عندي].

40 . "أكتب. ولكن ماذا سأكتب وأنا لا أعرف عن موضوعها شيئاً" (الدراويش، ص 11).

41 . يعدد سارد الدراويش شخصيات روايته ويعلّق عليها وهو في الصفحات الأولى منها، مما يجعل المسرود له في حيرة من أمره لأنه لا يقدر على ردّ الفعل تأييداً أو رفضاً، وإنما هو يكتفي بالإنصات السلبي (الدراويش، ص 15)

42 . القيامة، ص ص 61 . 62.

▪ ثبت المصادر والمراجع

المراجع باللسان الفرنسي:

درغوثي، إبراهيم، الدراويش يعودون إلى المنفى، لندن، قبرص، دار رياض الريس للنشر، الطبعة الأولى، 1992، وتونس، دار سحر للنشر، الطبعة الثانية، 1998.

درغوثي، إبراهيم، القيامة.. الآن، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1994.

درغوثي، إبراهيم، شبابيك منتصف الليل، تونس، دار سحر للنشر، 1996.

درغوثي، إبراهيم، أسرار صاحب الستر، صفاقس، دار صامد للنشر والتوزيع، 1998.

المرجع باللسان العربي:

العمامي، محمد نجيب، الراوي في السرد العربي . رواية الثمانينات بتونس، صفاقس، العربية، دار محمد علي الحامي، 2001.

الدوريات:

*القاضي، محمد، رواية "شبابيك منتصف الليل" لإبراهيم درغوثي، الحياة الثقافية (تونس)، العدد 80، السنة 21، ديسمبر 1996.

*العمامي، محمد نجيب، العالم الحكائي في "الدراويش يعودون.."، الآداب (بيروت)، السنة 47، العدد 1 و 2، كانون الثاني / شباط، 1999.

*حفيظ، عمر، "الدراويش يعودون إلى المنفى" المسار (تونس)، عدد 36 . 37، سبتمبر 1999.

*الشيحاوي، كمال، رواية "أسرار صاحب الستر" لدرغوثي، الحياة الثقافية (تونس)، العدد 104، السنة 24، أفريل، 1999.

*العجيمي، محمد الناصر، مدخل إلى قراءة القصة القصيرة الحديثة . الكتابة القصصية عند إبراهيم درغوثي أنموذجاً، المسار، (تونس)، العدد 41 . 42، السنة 11، مارس . جوان 1999.

* عبد الله، رواية الدراويش يعودون إلى المنفى، المرجع نفسه.

*بركان، مفيد، رواية "شبابيك منتصف الليل" لدرغوثي، الحياة الثقافية (تونس)، العدد 122، السنة 26، فيفري 2001.

المراجع باللسان الفرنسي:

*-Charaudeau, Patrick, Grammaire, Du sens et de l'expression , Paris, Hachette, 1992.

*-Genette, Gérard, Palimpsestes, Paris , Editions du Seuil, 1982.

الموسوعات:

*-Kleper, Morand , Art Eschatologie, Encyclopaedia Universalis, Corpus 7 p.p. 154-156.

❑❑❑

صـــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

د.عدنان البني

التاريخ والآثار- بيته وإنجاز عمره – سيرة ذاتية وعلمية

سلسلة أدباء مكرمون

فكرة الزمن

في

بعض دراسات المحدثين العرب للشعر القديم

د. حسين جمعه

الزمن بُعْدٌ عظيم؛ وفضاء فيزيائي موضوعي كبير يتحرك فيه الوقت من البداية الأزلية بمقدار حركة الفُلْك... فيتجدد بقدر معلوم حقيقي ملموس، وآخر متخيل موهوم... فسكن الزمن الإنسان بقوة؛ مثلما سكن الإنسان فيه، فصار له ماض تاريخي؛ وحاضر واقعي يتطلع منه إلى زمن مجهول افتراضي متخيل لا يعلم عنه شيئاً سمي المستقبل...

الزمن بعد ...م، وفضاء ...ئي موضوعي ...، يتحرك فيه ...ت من البداية ...ية بمقدار ... الفلك، ...دد بقدر ...م حقيقي ...س، وآخر ...ل موهوم.

في الزمن عبَّر الإنسان عن الوقت المحدد والطويل والمتقطع.. وعبَّر فيه عن الميقات باعتبار ما يجري فيه من أعمال... وتحدث عن المُدَّة والحِيْن والفترة... لأن المدة تجمع أوقاتاً محددة... بينما الفترة تعد المرحلة الزمنية بين الرسل... لهذا عدت بعض وجوه الزمن أطول من بعض أو أقصر... ومتصلة أو متقطعة.. وميَّز الإنسان بين الزمن والدهر تارة... ووفّق بينهما تارة أخرى... لكنه جعل الدهر غالباً للزمن الطويل الداهم الدائم ديمومة امتداد الحضرة الإلهية؛ وبه يتحد الأزل الذي يماثل القديم والوجود؛ مع السَّرْمَد الذي يتكون من امتداد الليل والنهار وتقلبهما ودورانهما ليسلم الأزل إلى الأبد وهو الآخرة... فالزمن بهذا المنظور أزلي سرمدي أبدي، وهو مختص بالله –سبحانه وتعالى–. فالأزمان ثلاثة: أزلي يدل على استمرار الوجود في أزمنة مقدرة غير متناهية من الماضي، فهو مدة لا يتوهم انتهاؤها بالفكر والتأمل البتة... إنه الشيء الذي لا نهاية له... وأبدي يناظره ويوازيه لكنه من جهة المستقبل، وزمن لا أزلي ولا أبدي وهو السرمدي...

ومن هنا أخذ الزمن يتحول إلى فلسفة في فكر الإنسان وعواطفه وتتنوع أقسامه باعتبار الذات والوجود والمجتمع والغيب... فتشكل الزمن النفسي والمعرفي والوجودي والاجتماعي والطبيعي... ولم يعد كل منها يماثل الزمن الفيزيائي/ الموضوعي الخارجي... صار الزمن هو الإنسان نفسه عند القدماء ومن ثم عند

المحـدثين... وأخـذ كـل مـنهم ينظـر إلـى الفـن والأدب والعمارة والوجود... بمنظار زمني ذاتي أو موضـوعي... وتشكلت أنمـاط جديـدة للـزمن فـي مفهـوم النـاس (الـزمن المتصـل– المتحـول– المتقطـع– الـذريّ– المحايد– الوجودي– النفسـي– الاجتماعي– الأسطوري–البنيوي– الفني...)

فالزمن بهذا الوعي لم يعد عنصراً محايداً في حياة الإنسان، قديماً وحديثاً... مما جعل الباحث يكتـب فيـه وعنـه؛ ويـراه عنصـراً مكونـاً لـلأدب... ولعل العرب القدماء والمحدثين لم يقصروا فـي بيان أهمية الزمن في الحياة والأدب.

ولـم يعد أحد يمـاري فـي أن أجدادنا العرب كانوا سباقين إلى مجال التأليف حول فكرة الزمن فـي الأدب واللغـة والنقد والسيرة والتـاريخ بشـكلها المباشر أو غير المباشر...

ولعل ما قدمناه يوضح بلا أدنى شك أنهم لم يتفقوا علـى مفهـوم واحد للـزمن/ الـدهر وكـل مـا يتصل بهما من مفاهيم ومصطلحات... في الوقت الذي تحدثوا عن ماهية كثير من المصطلحات الزمانيــة المعروفــة اليــوم وإن لــم يهتــدوا إليهــا بذاتها... لأن عقلية التنظير التي عرفتها القرون الثلاثة الأخيرة لعصرنا هي التي اختزلت المعارف والأفكـار بهـذه المصـطلحات التـي تعـد ثـورة بحـد ذاتهـا؛ وقد سبقنا إليهـا الغـرب... بيد أن الغرب نفسـه أفاد مما نملكه من تراث معرفي؛ ومنـه مـا ألـف فـي فكرة الزمـان، لكن أكثر أهلـه تنكر لمـا نملكه...

ولعــل اســم كتــاب المرزوقــي (الأزمنــة والأمكنــة) وكتـاب ابـن أبـي الإصـبع المصـري (الأزمنـة والأنـواء) وغيرهمـا(1) كانـا وراء كتـاب الباحثين الغربيين (هارولد جون إدوارد بيك، وجون فلير) الذي حمل العنوان نفسه (الأزمنة والأمكنة)؛ إذ لا بـد للإنسـان مـن زمـان ومكـان كمـا قـال المرزوقي(2). ولا يغترب عن هذا كتاب الباحث (ولترســـتيس) الـــذي حمـــل عنـــوان (الزمـــان والأزل)...(3) وهـذه المصـطلحات؛ فضـلاً عـن مفهوم (الأبد والسرمد؛ والمدة، والدهر..) وغيرها أرقـت الـذهن العربـي ودلـت علـى وعيـه بـالزمن الوجـودي بـل إننـي أزعـم أن الـزمن الوجـودي وفلسفته وفق ما اهتدى إليه (برغسون) و (فالتر براونـه) وغيرهما وأشاعه حديثاً فـي الفكر العربـي كل من عبد الرحمن بدوي وأدونيس وعز الـدين إسماعيل وغيرهم.

لـم يكـن إلا نتاجـاً لفلسـفة الفكـر قديمـه وحديثــه، ثــم عرفتــه الدراســات العربيــة عامــة ودراسات الشعر الجاهلي خاصة(4). ولا شك في أن الزمن التراجيدي والدرامي الذي عرفه اليونـان ثم الغرب الحديث ومن ثمة العرب قد يتقاطع مع الزمن الذهني التخيلي القائم على التداعي والتنبؤ كما تبناه أبو العلاء المعري... في رسالته (رسالة الغفران)(5). أما كتاب (الزمن في الأدب) للباحث الغربـي (هـانزميرهوف) فقد درس كتابـات بعـض أدبـاء معاصـريه القائمـة علـى الفلسـفة الغربيـة(6) وهــو يــذكرنا بفلســفة الزمــان فــي الأدب عنــد المرزوقي خاصة والعرب عامة...

ويكفينا فخراً في هذا الاتجاه أن المستشرق (لـويس ماسـينيون) صـدر فـي بحثـه (الزمـان فـي الفكــر الإســلامي) المنشــور فــي مجلــة الآداب البيروتيـة سـنة (1953م) عـن مفـاهيم الـزمن فـي الفكر العربي الإسلامي؛ فتوصل إلى مفهوم الزمن الــذريّ (المتقطــع) فــي ضــوء (كــن فيكــون) .(7)

وقـد أكـد ذلـك كلـه أن الدراسـات العربيـة القديمـة عالجـت فكـرة الـزمن بأقسـامه العديـدة معالجـة فلسـفية فكريـة وفنيـة؛ وعرضـت لماهيتهـا علـى نحـو كبيـر... ولمـا تـاق الشـعر الحـر إلـى الـزمن المطلـق لمخاطبـة الأجيـال فـي كـل زمـان ومكــان... قبضــت علــى زمــن الخلــود؛ الــزمن

-لم يعد أ
يماري في
أجدادنا الع
كانوا سباقين
مجال التأل
حول فكرة الز
في الأدب والل
والنقد والس
والتاريخ، بشك
المباشر أو غ
المباشر.

المطلق الدائم لاستحواذها عليه وانتقالها إلى يد البشرية في كل زمان ومكان؛ وإن كانت في صميم مفهوم الزمان تنتمي إلى الزمن الميقاتي التاريخي الذي وضعت فيه وكتبت. وهي بهذا اشتملت على قيمة زمانية تاريخية تعاقبية وميقاتية لما تدل عليه من ماهيتها المعرفية في تسجيل الأدب والفكر والفن، وفهم أحداث الزمن، بتحليله وشرح أبعاده... في الوقت الذي اشتملت على فكرة السفر في الأزمان المستقبلية لتكتسب صفة البقاء والخلود... فالكتابة نقلتها من حالة الزمن الميقاتي التاريخي المؤقت إلى الزمن المطلق المستمر... وهي بهذا الفعل كسرت رتابة الزمن الخطي الذي يبدأ بنقطة ما وينتهي إلى نقطة أخرى؛ كما كسرت رتابة الزمن التعاقبي الميقاتي الذي يمثل تجربة ما متصلة كانت أم منقطعة... كما أنها تجاوزت مفهوم الزمن الذهني الذي يظل محققاً في الذاكرة ويعبر عن فكرة ما في زمن ما... متخيلاً كان أم حقيقياً.

فالدراسات العربية القديمة وقفت عند معطيات الزمن وطبيعته وأقسامه فخلقت من كل زمان ذهني غير مدرك زمناً حقيقياً تقبض عليه الأجيال... كلما راجعت النظر فيها.

الدراسات ...ية القديمة ... عند ...يات الزمن ...بعته وأقسامه، ...ت من كل ... ذهني غير ...، زمناً حقيقياً ... عليه ...يال.

ولعل الدراسات الحديثة ابتداء مما لدى الغرب وانتهاء بما لدينا في العصر الحديث قد وعت ذلك كله... مما جعلها ترتقي في فهم فكرة الزمان وفلسفتها في اتجاهاتها كلها في الأدب والفن واللغة والنقد، والرسم والنحت والعمارة... وطفقت تبين خصائص كل نوع من أنواع الزمن بما يقوم عليه من مادة وطريقة معالجة... واخترع المحدثون تسميات دقيقة لكل نمط مثل (الزمن الفني والمعرفي والاجتماعي، والطبيعي والوجودي والنفسي، والنقدي). فلم يعد الزمن محصوراً بجوهره الفيزيائي والموضوعي الذي عرفه اليونان والعرب، ولم تعد أقسامه مستندة فقط إلى الزمن التاريخي الماضي والحاضر والمستقبل؛ ولم يعد مجرد ظرف يحتوي الإنسان والأشياء؛ بل صار الإنسان قابضاً عليه باعتباره أداة تشكيل فني جمالي، وباعتباره مادة فكرية يتفاعل فيها ويقدمها على الشكل الذي يرغب فيه... فالزمن غدا بيد المفكرين والأدباء والنقاد... المحدثين كائناً حياً يتشكل بصور وأفكار بعيدة الإيحاء والأثر... فالزمن المعرفي النقدي مثلاً أصبح يتعرض للمادة المنقودة باعتبارها الزمني شرحاً وتحليلاً على مختلف الصعد الذاتية والاجتماعية والفكرية... والزمن الفني الأدبي لم يعد يرضى بأن يكون الزمن مجرد دلالة فيزيائية موضوعية تجري فيه حوادث الليالي والأيام وصروف الأمطار والرياح؛ ومن ثم لم يعد مجرد ظرف يستوعب عملاً ما... وهكذا يقال في الزمن المتخيل أو المتوهم الذي امتد على ساحة التاريخ بحقائقه أو خرافاته ليجعلها فكرة زمنية أصيلة في تحليل الحاضر أو التنبؤ بالمستقبل... وإن كانت منتمية إلى الماضي السحيق.

وبناء على هذا الفهم أدركنا أن الدراسات العربية الحديثة على تشعب اتجاهاتها قد تأثرت بما أنتجه الغرب في العصور الحديثة بدءاً من القرن السابع عشر حتى القرن العشرين؛ تنظيراً وتطبيقاً كما سنرى. وقد عرف التأثر بالمثاقفة التي أخذت تتخذ لنفسها سمات خاصة بها تبعاً لقدرة المبدع وثقافته وذكائه... و... وكلها أبرزت أن فكرة الزمن احتلت مكانة مرموقة في حياة القوم ونتاجهم الفكري والفني... وهي كذلك على الدوام...

ولما كان ذلك كذلك فقد اتضح للعرب من جديد أن الزمن فعل إنتاجي معرفي قبل أي شيء آخر، يقدم فيه الإنسان إنجازات هامة على مستوى الحياة والفكر والفن... وبهذه الإنجازات تتحقق قيمة الإنسان وقدرته على الإبداع، ومن ثم

امتلاكه لأدوات الحضارة والارتقاء بها...

فالزمن –بهذا الوعي– يترك آثاره الكبرى حين يزود أبناءه بخبرات لا متناهية أياً كانت مصادرها... ثم يدفعهم إلى التفاني في التنافس الإبداعي للعطاء، والتفاني من أجل مستقبل الأمة... ولما استيقظت كوكبة من أبناء الأمة على حقيقة فلسفة فكرة الزمن في العصر الحديث واستجلت مدى تأخر الأمة عن بقية الأمم الحية أخذت تتهيأ وتهيء الأجيال إلى إدراك قيمة الزمن... علماً أن كل ما تملكه من دراسات وتراث فضلاً عن القرآن والحديث يؤسس لذلك... فأمتنا كانت أكثر الأمم احتراماً للزمن... ثم انسلخت منه في بعض المراحل وكأنها ليست على دراية به.

ثم فتح العديد من أبناء الأمة عيونهم وقلوبهم على تراثهم، واستوعبوا حركة الزمن ودورته وانتقاله بالحضارة إلى كل أمة تحترمه... فاستعدوا للأخذ من الآخر بما يخدُم ثقافتهم وتراثهم وحاضرهم... وأصدروا العديد من الدراسات المعاصرة التي استندت إلى المناهج النقدية والأدبية الحديثة وفلسفتها في دراسة الشعر القديم كالمفهوم الوجودي ومنهج التحليل النفسي والبنيوي والرمزي و....

ومن ينظر إلى ما صدر –حتى الآن– من دراسات عربية معاصرة في إطار هذه المناهج يكتشف أنها أضحت بيد كثير من المبدعين العرب وسيلة إنتاجية حيوية وفاعلة.

ولعل هذا يشجع المرء على الاستبشار بمستقبل الأمة؛ لأنها أخذت تقبض على ناصية الزمن بأقسامه كلها لجعله مادة ارتقاء وتحضر لا مادة طعن ولعن وإحباط وما من شك أن هذه الدراسات قد تعددت وتنوعت في تناول الزمان وفلسفته وفق طبيعة كل منهج أو مدخل تتبناه لدراسة الأدب القديم؛ حتى صار الزمن مستبطناً فيها؛ إن لم تبنَ عليه. ومن ثم فإننا نعتمد على مبدأ الاختيار والاصطفاء فيها؛ بما يحقق لنا الهدف المرجو من إشارتنا إلى الزمن في القصيدة الجاهلية من جهة، ومن جهة أخرى لا يمكن لبحثنا هذا أن يحيط بالدراسات التي تبنت تلك المناهج، فضلاً عن أن منهجنا يلزمنا بما يلتصق بفكرة الزمن دون غيرها.

ولهذا سنخص دراستنا بفكرة الزمن في الدراسات العربية التي تناولت الشعر القديم وفق بعض المداخل النقدية والأدبية كالمدخل الوجودي والنفسي والبيئي والبنيوي والرمزي... أما الدراسات التي قامت على فكرة الزمن بشكل مباشر فليس هنا موقعها وسيكون لها مكان آخر...

إذاً؛ نتلمس مما تقدم أن المداخل التي تناولت فكرة الزمن حديثاً اتصفت بأمرين اثنين:

الأول: التحليل الشمولي الرأسي: لم تعد فكرة الباحث في تحليل أي نص أدبي أو فني.. قائمة على سيطرة الرؤية الجزئية الضيّقة، التي تفضل الوحدات المعنوية الصغرى... وهذا ما كان سائداً في أكثر الدراسات العربية القديمة. فقد أخذت الرؤية الشمولية المتكاملة لبنية النص تسود في تحليله. ومن ثم أخذ المدخل الوصفي الأفقي للزمن التاريخي في النص أولاً وفي الدراسات الأدبية والنقدية واللغوي والسِّيَر يتراجع لحساب مداخل أخرى في تحليل النّصوص كالمدخل الوجودي، والنفسي والاجتماعي والبنيوي والرمزي... فالمدخل الوصفي الذي سيطر على كتب تاريخ الأدب، ووصف الظواهر الأخرى – وكذلك هو في كتب التراجم– لم يعد كافياً لسبر أغوار الشخصية أو تحليل السياقات البعيدة والكثيرة... فالدراسات المعاصرة التي تبنت المناهج الجديدة أصبحت ذات مستويات عدة ومتنوعة أياً كانت فكرة الزمن فيها أساسية أم ثانوية، صغيرة الحجم أم عظيمة وكبيرة ولا ريب

–الزمن ... إنتاجي مع... قبل أي ش... آخر، يقدم ... الإنسان إنجا... هامة ع... مستوى الح... والفكر والفن.

أن المنهج الصوفي قد تبنى جملة من الآليات في فهم فكرة الزمن على صعيد النّص أو على صعيد دراسة بيئة من البيئات أو عصر من العصور، أو شخصية من الشخصيات... ولكنه ظل يسير في اتجاه أفقي سطحي ولم يغُص إلى أعماق النّص المدروس أو غيره من الظواهر لاكتناه الأسرار الكامنة وتحليل العناصر الفنية المتعددة في ذلك... على شدة الحاجة لبقاء ذلك المدخل في بعض الدراسات. لهذا ظهرت المناهج الأخرى بتأثير الأمر الثاني وهو المثاقفة.

المدخل
في الذي
على كتب
يخ والأدب،
ف الظواهر
ى، لم يعد
لسبر أغوار
صية أو
السياقات
دة والكثيرة.

الثاني: المثاقفة

لعل المثاقفة بين العرب والغرب قد بدأت منذ وقت مبكر في عصر النهضة وإن لم تنقطع تماماً من قبل؛ وبأساليب عدة... وصفقت آثارها تظهر بعدد من الدراسات في ميادين شتى، ولا سيما الأدب والنقد واللغة... وكلها أكدت أن الزمن عاد من جديد ليثبت ألقه وقيمته في الذهن العربي بعد أن كسدت سوقه لديهم لسنوات كثيرة...

أما ما يتعلق بدراسة الأدب القديم فقد ظهر كتاب الدكتور طه حسين (في الشعر الجاهلي) سنة (1925م) وفيه أفاد كثيراً من ثقافة الغرب وكتاباته كما نلحظه من تأثره بكتابات المستشرق الإنكليزي (د. ت. مرغليوث) ولا سيما كتابه (أصول الشعر العربي)(8)... فضلاً عن تبنيه لمنهج الشك عند (ديكارت)، هذا المذهب الذي يعدُّ في جوهره أساس الزمن الوجودي القائم على محور الزمن المتعدي (أنا أفكر إذن أنا موجود). فهناك علاقة إثبات وجود بين (أنا والوجود)(9) ولنقل: بين الوجود والزمن التعاقبي بشكل خاص/ الحياة ثم الموت.

ولما تطرف الدكتور طه في شكه ونفى وجود الزمن التاريخي للشعر الجاهلي، وعَدَّ جُلَّه من المنحول الذي صنعه رجال متأخرون لأغراض كثيرة(10) ثارت معركة ضارية ترد مزاعمه، ثم ألفت الدراسات الكثيرة التي تثبت صحة أكثر الشعر الجاهلي ونسبته إلى عصره (11) وتفند آراء الدكتور.

ولو رجَّح المرء نظره في تلك المعركة لأيقن أنها -في جوهرها- معركة تتركز في فكرة الزمن بين القديم والجديد... جديد يريد أن يعاود النظر في كل ما ورثه من القديم؛ وقديم صامد يعزز ذاته في صميم الحداثة... فالحداثة -منهجاً وثقافةً معاصرةً- كانت وراء ثورة الدكتور على القديم (الشعر الجاهلي) -وإن لم يتخلَّ عنه كلياً- بينما التمسك بالأصيل الثابت في الذهن العربي وقف وراء من ردَّ عليه...

ولعل هذه المعركة تذكرنا بالمعركة القديمة حول (الأصالة والمعاصرة) في عهد أبي عمرو بن العلاء وجيله... إذ انقسم القوم بين قديم الشعر وجديده...(12).

وهي معركة زمنية خالصة ليس فيها تأثير غريب ومضلِّل... أما المعركة التي تدور رحاها اليوم بين الأصالة والمعاصرة فهي معركة معقدة وذات اتجاهات ثقافية وسياسية واجتماعية... وطنية وقومية... ولكنها ترتدي لباس الثورة الزمنية على القديم عند أصحاب الحداثة؛ ولباس التمسك بالزمن الزاهر للماضي التليد عند أنصار التراث... وكل منهما حركة في إطار الزمن الوجودي لإثبات كينونته.

ولسنا نرتاب لحظة واحدة في أن فكرة (القديم والجديد) المعاصرة هي وليدة المثاقفة- وهي مفيدة دون شك- ولكنها مثاقفة من طرف واحد ممثل في الغرب؛ في أغلب الأحيان... فالباحثون العرب في دراساتهم الكثيرة والمتنوعة في اللغة والبلاغة والنقد والأدب والفلسفة والفن... ما زالوا ناقلين غير مبدعين غالباً.

وعلى الرغم من هذا فقد قدموا للدراسات العربية كثيراً من الإضافات والفوائد؛ ولو فقد بعضهم حس الانتماء، وصار عقله تابعاً للآخر... وإذا كنا ممن ينكرون أن تغدو المثاقفة تبعية، أو انصهاراً بكينونة الآخر وثقافته... فإننا ممن يؤمن بأن المثاقفة الزمانية الحيوية الفاعلة والحرة تحافظ على كينونة كل إنسان مثلما تحافظ على كينونة النّص الأدبي؛ وشدة انتمائه إلى بني جنسه وثقافتهم...

وقد وجدنا أن فكرة الزمن صارت عند كثير من الباحثين الغربيين آلية دقيقة في صميم مناهجهم من جهة؛ ثم أنها أكدت قيمة ما قدمه لها المفكرون في الأزمان المتعاقبة من جهة أخرى(13). ولهذا لا يستطيع أحد منا أن يمحو من ذاكرة الزمن التاريخي تلك المعارف والآراء التي وقعت في أوقات محددة منه سواء كانت متصلة أم متقطعة... كما أنه لا يستطيع أن ينسى دور المبدعين العرب الذين أفادوا من الغرب؛ وأخذوا يؤلفون كتبهم محتذين أثر تلك المناهج/ المداخل بما تحمله من وعي عالٍ للزمان.

ولعل هذا الوعي للزمان ينقذنا من مفهوم الصراع المعرفي والتقني والأدبي والفني والنقدي... الذي شهدته الساحة الثقافية العربية لينتقل أبناؤها إلى الفعل الثقافي النقدي المنهجي الحواري... دون أن يتقاتل أنصار هذا المنهج مع أولئك.

وأياً كان الأمر فإننا نرى أن كثيراً من الدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي خاصة والقديم عامة وفق المداخل النقدية والأدبية الحديثة لم تستطع أن تتحرر حتى الآن من الرؤية النظرية والفلسفة الفكرية ومن تطبيقاتها؛ كما انتهت إلينا من الغرب. ولعل كثيراً منا يؤمن بأن هناك دراسات عربية منذ مرحلة الرواد تبنت الآلية النقدية المنهجية؛ فأفادت أدبنا وشعرنا إفادات جمَّة... وعلى أكتافها قامت النهضة النقدية والفكرية والأدبية... وقلَّ من ظل مقيداً منها بالآخر وتابعاً له...

ومن هنا فضّلنا تسمية هذه المناهج بالمداخل؛ لأنها أصبحت أداة وطريقة وفلسفة يدخل منها الدارس إلى الشعر العربي كالمدخل الوجودي والنفسي والبنيوي والرمزي والبيئي.

علماً أن المدخل أكثر اتساعاً في الدلالة من المنهج؛ فهناك مدخل وجودي وليس منهجاً وجودياً.

فالمدخل الوجودي –على أهمية نظرات العرب القدماء فيه– إنما هو مدخل غربي صرف نهض على يد العديد من مفكريه(14) ولا سيما برغسون. فقد رأى أن الوجود الموضوعي والوجود الذاتي على السواء؛ أما الفراغ فهو –فقط– التلاشي المصوَّر. "ولم يعد تواصل الجوهر المفكّر سوى تواصل الجوهر الزماني. إن الزمان حي والحياة زمانية.

ولم يحدث أبداً قبل برغسون أن تم وضع التعادل بين الوجود والصيرورة"(15).

وحين كان المدخل الوجودي في الغرب مدخلاً فلسفياً خالصاً أصبح هذا المدخل على يدي الدكتور عبد الرحمن مدخلاً زمانياً ووجدانياً لدراسة الشعر القديم(16). وقد ردَّ المدخل الوجودي المقدمةَ الطللية– مثلاً– إلى موقف الإنسان من المصير والخلود؛ لأنه وقع تحت ضغط فكرة القضاء والفناء والتناهي والقدر... وأبرز هذا المدخل قيمة الجزء الذاتي في تحليل المقدمة الطللية؛ وهو جزء يستند إلى الزمن الوجداني الذي يتأثر ألماً وحسرة لمرأى الطلل (الزمن الطبيعي)... وهو يموت بعد حياة عامرة.

فبدوي حلل المقدمة الطللية تحليلاً وجودياً

–المثاقفة الزمانية الحيوية الفاعلة والحرة تحافظ على كينونة كل إنسان مثلما تحافظ على كينونة النص الأدبي.

وجدانياً، متأثراً بـ (برغسون) وغيره في فلسفة الزمن... وتقدم غيره في كتابه (الزمان الوجودي) المنشور سنة (1943م)(17).

ولما جعل المدخل الوجودي هدفه عُني بالمكان على حساب الزمان بأنواعه، إذ شدد على مصارعة الأطلال لأحداث الزمان الممثلة بالمطر والريح... فانتصر –لهذا المكان على الزمان... وما هو إلا تعبير عن انتصار الوجود والحياة والبقاء على العدم والموت والفناء... وحين أراد تأكيد الوجود جعل المرأة في تلك المقدمات الطللية مركز اجتماع عناصر الانتصار على العدم والموت والفناء...

وهناك قراءات أخرى عديدة ومتنوعة للشعر القديم غلَّبت مدخلاً نقدياً على آخر؛ لكن الزمن لم يكن أساسها الجوهري، وإن ظهر فيها بأشكال معينة... ولكثرتها فإننا نكتفي بما أوردناه وبإشارات ثلاث أخيرة للدكتور يوسف خليف والدكتور محمد النويهي والدكتور مصطفى ناصف، باعتبار خليف والنويهي من الجيل الثاني للرواد، ثم يلحق بهما ناصف؛ وقد كان لهم أثر كبير فيمن جاء بعدهم.

أما الدكتور خليف؛ الذي تأثر –أحياناً– بفالتر براونه حين أصدر مقالات ثلاثاً في مجلة المجلة سنة (1965م) عن مقدمة القصيدة الجاهلية؛ ثم ضمها إلى كتابه (دراسات في الشعر الجاهلي –107–169) الصادر (1981م) بينما نشر كتابه (الشعراء الصعاليك) سنة (1959م) فقد ربط الشعر بالحياة، وآمن بأنه صدى للبيئة الجغرافية والاجتماعية والزمانية والنفسية... كما نستشعره من قوله: "في كل مشكلة من مشكلات التاريخ يعمل عاملان أساسيان: الإنسان والبيئة الجغرافية ويمثل العامل الإنساني القوة المتحركة الدافعة في كل نشاط بشري، أما العامل الجغرافي فإنه يمثل القوة الثابتة الموجهة لهذا النشاط التي لا تكف عن العمل وفرض حتميتها على اتجاهاته ومجالاته"(18).

فالمدخل الوجودي البيئي يبرز بكل جلاء في هذه العبارة؛ إنه الزمن الوجودي والطبيعي غير المعزول عن الزمن الذاتي والزمن التاريخي... وهذا يظهر جلياً في دراساته كلها (19) وفي أقواله مثل: "وأول ما نلاحظه أن هذه البيئة الجغرافية كانت عاملاً أساسياً في وجود الفقر، وفي الإحساس به من ناحية أخرى"(20).

فالشعر لديه –وفق مقولة القدماء: الشعر ديوان العرب– وثيقة تاريخية ميقاتية تتحدث عن حياة القوم وبيئتهم(21). ولهذا راح يعرض الأدلة الكثيرة في كتبه على صحة رأيه في ذلك من أولية الشعر حتى نضجه؛ ومنها ذكره لقصيدة لقيط بن يَعْمُر الإيادي التي كتبها إلى قومه يحذِّرهم من غزو كسرى(22).

وإذا كان الزمن لا يقوم بمهمة أساسية بنائية في أبحاث الدكتور خليف فإنه حاول جاهداً أن يثبت زمانية الشعر الجاهلي من جهة، وأن يجعله وثيقة تاريخية زمانية من جهة أخرى. ومن ثم يصبح المدخل الزمني الوجودي أساساً صالحاً لدراسة حياة الجاهليين(23) وأطوار فنونهم المتعددة؛ كما يقول: "في أثناء هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر الجاهلي ظهر شعراء استطاعوا أن يطوروا القصيدة العربية من صورتها البسيطة التي كانت عليها إلى صورة أشد تعقيداً من حيث طبيعة العمل الفني" (24).

ومما أورده في تفسير المقدمة الطللية قوله: "وكل من يتتبع الشعر الجاهلي يلاحظ أن هذه المقدمة اتجهت اتجاهات مختلفة. وهي اتجاهات نستطيع أن نردها إلى ثلاثة دوافع أساسية: الحب والخمر والفروسية. وهي نفسها الوسائل التي كان الجاهليون يحاولون عن طريقها حل مشكلة الفراغ

...رد المدخل ...ودي المقدمة ...ية إلى موقف ...مان من ...ير والخلود، ... وقع تحت ... فكرة ...اء والفناء ...هي والقدر.

فـي حيـاتهم، وتحقيـق وجـودهم أمامهـا... وهـي مقدمـة وجـدت هـوى شـديداً فـي نفـوس الجـاهليين لارتباطهـا ببيئــتهم الماديــة، وطبيعــة حيــاتهم الاجتماعيـة؛ إذ هــي تعبيــر عــن تلـك الظــاهرة الطبيعيـة فـي المجتمـع البـدوي؛ ظـاهرة (الحركـة) التـي كانـت نتيجـة طبيعيـة للتفاعـل الحتمـي بـين البيئة والحياة"(25).

بهــذا كلـــه أدركنـــا أن الـــزمن الوجـــودي والاجتماعي والتاريخي، الطبيعي لم يكن غائباً في تحليل الفلسفة الوجودية الاجتماعية للشعر القديم عند يوسف خليف وفي تحليل أطواره الفنية...

أما محمد النويهي الذي نال درجة الدكتوراة سنة (1942م) عن موضوع رسالته "الحيوان في الشعر العربـي القـديم- عـدا الإبـل والخيـل" الـذي لخصـــه فـــي أبـــواب مـــن كتابـــه الشـــهير (الشـــعر الجاهلي- منهج في دراسته وتقويمه) ولا سيما بعد الصـفحة (711) منـه فإنـه يعتمـد المـنهج النفسـي فـــي أبحاثـــه كلهـــا، علمـــاً أن الغـــرب قـــد ســـبقه بذلك(26).

وقد جعل هذا المنهج نُصب عينيه لا يرى غيـره؛ حتــى ســخَّر بقيــة المــداخل الأخــرى لــه كالمدخل الوجودي واللغوي والوصفي والتاريخي... كما في قوله حينما تحدث عن اجتماع الأضداد في الشعر القديم بقوله: "والسر في هذه الحقيقة يعرفه دارس علم النفس: وهو أن الأشياء تتداعى إلى الفكر بأضدادها أكثر مما تتداعى بأشباهها.

واسـتغلال الشـاعر القـديم لهـذه الحقيقـة هـو جزء من نظرته العامة إلى الكون والوجود وفلسفته فـي المـوت والحيـاة التـي شـرحناها فـي الفصـلين السابع والعاشر"(27).

فهو يجعل المدخل الوجودي خادماً للمنهج النفسي، وربما يقلل من شأنه كما في قوله معلقاً على قصيدة الأعشى: "هذه النظرة إلى الحياة التي يطيـب لـبعض نقادنـا أن يسـموها (وجوديـة) لـيس الأعشى أول من عبر عنها ولا آخر من وصفها. ولا تهمنا فـي هذا المجال قيمتها الفلسفية -وهـي ليسـت كبيـرة- بقـدر مـا يهمنـا أثرهـا فـي تكـوين مزاجـه النفسـي، وصـوغ عبقريتـه الشـعرية. فلننظـر فـي سـائر الأبيـات لنسـتجلي هـذا الانـدفاع القـوي العنيف إلى انتهاب متع الحياة..."(28).

فــالمنهج النفســي يتــوق إلــى زمــن مطلــق يتحـــرر مـــن الأبعـــاد الزمانيـــة مثلمـــا يتحـــرر مـــن المكــان والأشــياء... إنــه يتــوق إلــى قــيم الجماعــة المطلقة "وأن يشعر الشاعر بوجود العالم الروحي شعوراً حقيقياً، وهو ما إن يشعر هذا الشعور حتى يعبـر عنــه دون أن يقصــد التعبيــر عنــه قاصــداً عامداً"(29).

فـزمن الشـعر الجـاهلي -لديـه- زمـن عـالم الروح الحقيقي الذي لا يحد بحدود ولا أحجام؛ فهو غيـر تـاريخي ولا ميقـاتي ولا موضـوعي ولا كـوني وجـودي ولا اجتمـاعي ولا ذريّ متقطـع كمـا ذهـب إليه ماسينيون وأخذه عنه أدونيس(30)... إنه هذه الأزمان كلها مجتمعة في نفس الشاعر لتسخيرها للـزمن النفسـي الـذاتي الـذي يحلـل بوسـاطته أي قضية يواجهها(31) كما في حديثه عن الإيقاع: "أما الإيقـاع -وهـو مـا يسـمَّى فـي الإنكليزيـة ريـذم Rhythm - فينشـأ فـي العـروض العربـي عـن القيمة الصوتية الثالثة وهي الكم.

وهـذا الكـم يقابـل مـا يسـمَّى فـي الموسـيقى (الـدوام الزمنـي) وهـو ينـتج مـن اخـتلاف المقـاطع قصـراً وطـولاً"(32) وحديثــه عــن قصــة الثــور الوحشـي، أو الحمار الوحشي في قصيدة الشعراء الجاهليين: "تبدأ القصة في صميم الشتاء، وطقس الشـتاء القـارس يكسـبها مـن أول بيـت فيهـا جـواً مظلمـاً ونغمـة مـن الشـقاء تختلـف كـل الاخـتلاف عـن منـاظر فصـل الربيـع الـذي تبـدأ بـه قصـة الحمار. فنرى الثور يجوب الصحراء وحيداً كسيف

-هناك قرارات عديدة ومتنوعة للشعر القديم غلّبت مدخلاً نقدياً على آخر، لكن الزمن لم يكن أساسها الجوهري، وإن ظهر فيها بأشكال معينة.

البال، يواجه وحده الآلام والأخطار التي تنذر بالوقوع. وغريزته تنذره بأن الحال ليست على ما يرام؛ والطقس السيء يضاعف من خوفه وتشاؤمه. فالجو لاذع البرد، وصفحة السماء متكدرة بالسحب المقبضة، والأمطار الخفيفة تسقط بلا توقف، والريح تعصف"(33) ثم يعرض لاشتداد البرد في الليل البهيم ولجوئه "إلى أصل شجرة يلتمس في كنفها حماية من قوى الطبيعة الغاضبة... أخيراً يأتي الفجر، ويعقبه إشراق الشمس؛ فيترك الوحش ملاذه... لكن هذه النغمة البهيجة لا تستمر طويلاً؛ لأن لحظة استجمامه تكون قصيرة جداً– وهذه اللحظة التي يستمتع فيها بالدفء بعد البرد الشديد؛ تناظر اللحظة التي يستمتع فيها الحمار بالماء البارد بعد الحر المزهق– وسرعان ما يدنو الخطر العظيم"(34).

تلك هي رؤية النويهي للأزمان الميقاتية، والوجودية والطبيعية... و... كلها تكشف عمق المعاناة النفسية لبطل قصص حيوان الوحش... فهذه الأزمان غدت جزءاً من النّص ثم فهمه وتحليله على ذلك الوجه؛ بينما ارتفعت عند الدكتور مصطفى ناصف في التأويل لتصبح ذات دلالات رمزية وأسطورية... والرمز وحده هو الذي يشكل وحدة القصيدة لديه، وفي إطاره تتنوع الموضوعات. ويظهر الزمن/ الدهر بقوة في العديد من تحليلاته للمقدمة الطللية وغيرها مما يدل على وعيه العميق به؛ وإن تشبّع لديه بالمفاهيم الأسطورية والوجودية؛ كما نراه في قوله بعد وقوفه عند المقدمة الطللية: "هذه الصور أصبح الماضي في ظلها حاضراً لا ينقطع، ولا شيء يفنى تماماً. فالحياة يصنع ماضيْها حاضرها، وهي آمنة أو تكاد تكون آمنة. تتغير صورها حقاً، ولكن مبدأها لا يزال باقياً، وجذوتها ما تزال مشتعلة. هذه الفكرة –كما قلت– تغير مفهوم البكاء؛ فالبكاء –هنا– ليس حزناً سلبياً عاجزاً؛ وليس هزيمة أمام الموت، فالحياة يمكن أن تظل منتصرة. ووظيفة عقل الشاعر في هذه الحال وظيفة إيجابية، فهي دعوة غامضة إلى تغيير النظر إلى الماضي، أو دعوة إلى مبدأ استمرار الحياة من حيث هي نشاط وفاعلية.... الأطلال أشبهت الوشم والكتابة، والكتابة هي ذاكرة الإنسان وماضيه. فالكتابة مجددة لا تزول وكذلك الماضي لا يزول. الماضي زمن ذو طابع متناقض يقف الإنسان أمامه عاجزاً... ولكنه من جهة أخرى ذو طابع خلاّق، ومن الممكن أن يتصور ما فيه من طاقة الحياة"(35).

ثم يصرح برمزية الطلل فيقول: "إن الطلل رمز الزمن الذي يتسم –رغم ما يشوبه من قسوة الماضي والانفلات– بالإيجابية الواضحة. الطلل ليس قيداً ولا نقصاناً ولا إشكالاً مغلقاً في حياة الإنسان. ذلك أن من الممكن أن يعود وأن يبعث من جديد... وهذا ما قلنا عنه: إن الفرد يهب نفسه للكل الذي يريد أن يستوعبه لهذا العود الأبدي، لهذه الجذوة المقدسة المشتعلة أبداً"(36).

وحين يتحدث عن مشهد الفرس يرى فيه رمزية للشباب والزمن الحضوري "الفرس الذي احتضنه الشاعر بالذكر والتأمل هو الفرس الشاب. فالشباب أو الحياة الدافقة كانت هي الباعث الحقيقي على وصف الفرس"(37).

ويمضي ناصف في فكرة الرمز في تفسير معلقة امرئ القيس وغيرها ويربطه مرة بالمدخل الوجودي ومرة بالمدخل النفسي والأسطوري كما في قوله بعد أن عرض لمشهد البرق والمطر: "فالتجربة الكونية الخطيرة التي يتوهمها امرؤ القيس بعيدة المأتى، غير واضحة الطريق؛ ولكن الشاعر مشوق إلى الرؤى البعيدة"(38) ثم يقول في تعليقه على قصيدة الحادرة الذبياني؛ إذ لحظ تجربة خاصة فيها وتوتراً نفسياً عجيباً في مطلعها "بكرت بكرة... هذا التوتر أقرب إلى تجربة في

...نهج
...ي يتوق إلى
...طلق يتحرر
الأبعاد
...ء مثلما
...من المكان
...ء.

خارج حدود الزمن؛ تجربة تلغي الماضي، ولا تتعلق بالمستقبل. فهي من هذا الوجه لا يمكن أن تكون تجربة تاريخية بالمعنى القريب. إن الماضي كاد يفقد صفة المضي والانتهاء؛ ومن ثم فقد المستقبل وجوده أيضاً. وأصبحت التجربة –إن كنت تؤثر هذا اللفظ– لا زمنية. ذلك أن الشاعر استوعبته (نظرة لم تفلح) أو حاضر مستمر. وموضوع هذه التجربة غير الزمنية سميّة؛ ومن ثم ينبغي أن نستعد لمواجهتها. سمية تقترن بغزال طويل العنق مشرق جميل"(39). ثم يغوص في المدخل الوجودي والأسطوري المرتبط بالخصوبة في سمية والغزال فيقول: "ذلك أن أنوثة سمية هي أنوثة الغزال: وحيدة مترفعة؛ ولكن وحدتها أقوى صلة بالعالم من مظاهر الاختلاط. وهي –بداهة– عالية على أنوثة الجنس؛ لأنها قادرة على النشاط الروحي دون وسائط أو وسائل...

وهكذا يتصور الشاعر سمية جزءاً غائراً في الوجود، ولكنه جزء مترفع كالغريب يشعر بالتسامي"(40) ثم يرى أن سمية استحالت "إلى رمز من رموز المديح لتعلقها على الخصوص بفكرة الغزال... ذلك لأنها تتصل من قريب بما شغل العقل العربي زمناً طويلاً حين حاول التوفيق بين متناقضات القرب والبعد"(41).

ولعل المدخل الوجودي الضارب في الرمزية لديه يدخل بقوة في تحليله لمعلقة طرفة؛ ولهذا رأى أن (الوشم في ظاهر اليد) "محاولة الذهن أن يثبت مادة الحياة، وأن يدحض فكرة الزمن، وأن يعطي العقل سلطة القصاص من التجربة والماضي والخطر"(42).

ونحن نرى أن طرفة إنما أراد بالكتابة إثبات الزمن الدائم والمستمر، وبهذا يرد على عبث الزمن الطبيعي... وهو ما سنقف عنده من بعدُ...

ويطول بنا المقام لو أردنا أن نتقصّى وعي الزمن في دراسات الدكتور مصطفى ناصف (43). فهو قادر على جعله آلية لتوضيح كثير من مدخله الرمزي وتحليله للنص القديم على أساسه...

وهذا لا يعني أنه قد أصاب في كل ما قاله، ولكنه سعى إلى تبني مدخل جعله فوق الزمن؛ وإن التمس في فكرة الزمن كثيراً من الآراء المسخرة لذلك المدخل..

لعلك –عزيزي القارئ– قد تحصَّلت –في ضوء ما تقدم– على فكرة الزمن في بعض الدراسات العربية الحديثة باعتبار المنهج النقدي مدخلاً فنياً وآلية فكرية تشمل الزمان وليس هدفاً أساسياً فيهما يرمي إليه أصحابه ويكشف عن مفاهيمه وطبيعته وأنواعه وحدوده وحجمه... وأثره في إنتاج الشعر وبنيته. ولكننا نتساءل أخيراً: أما زال الزمان طارئاً على المناهج النقدية ودراسات الشعر الجاهلي أم أنه جزء أصيل فيها؟.

فهذه الدراسات التي مثّلنا لها ستكون مدخلنا إلى قسم آخر من دراسات المحدثين عنيت بالزمن في إطار المداخل النقدية كأدونيس وأبو ديب، ثم مدخلنا إلى الدراسات الزمانية نفسها...

فهذه الدراسات تناولت تحليل الشعر القديم؛ وجعلت الزمن موضوعها الأساسي وأثبتت مدى قيمة فاعليته في التحليل النصّي حين يتجه إليه النظر؛ لأن الزمن هو الإنسان كما قال ابن المقفع ثم سيبويه ثم المرزوقي(44). وإذا كان الإنسان غاية الوجود فالزمن غاية الإنسان وصورته التي تتجسد ارتقاءً وجمالاً ومعرفة، ونبلاً في الخلق؛ وكياسة في التعامل... فمن ملك الزمن ملك السلطان كما يفهم مما جاء في العقد الفريد في قول الرشيد لمعن بن زائدة: "كيف زمانك يا معن؟ قال: يا أمير المؤمنين!! أنت الزمان؛ فإن صَلُحتَ صلح الزمان؛ وإن فسدت فسد الزمان"(45).

❐

–نحن نرى أن طرفة إنما أراد بالكتابة إثبات الزمن الدائم والمستمر، وبهذا يرد على عبث الزمن الطبيعي.

▪ الحواشي والمصادر والمراجع

(1)للعرب القدماء تآليف عدة في فكرة الزمان، وكان قطرب (ت 206هـ) قد فتح الباب فيها حين ألف كتابه (الأزمنة وتلبية الجاهلية) –تحقيق حاتم الضامن– مؤسسة الرسالة– بيروت – ط2/ 1985م.

(2)انظر الأزمنة والأمكنة 1/4 و 139 للمرزوقي – دار الكتاب الإسلامي– القاهرة–د/ت. أما كتاب (الأزمنة) الأجنبي فقد ترجمه د. محمد السيد غلاّب –مطبعة دار النيل– القاهرة– 1992م.

(3) ترجم كتاب (الزمان والأزل) د. زكريا إبراهيم – مؤسسة فرنكلين– والمؤسسة الوطنية– بيروت 1967م.

(4)سنذكر العديد من الدراسات العربية التي اعتمدت مناهج النقد الغربي وفلسفته... والزمن جزء منها.

(5)الغرب متقدم في العصر الحاضر في الحديث عن الزمن التراجيدي، وإن كان أبو العلاء المعري قد اعتمد عليه في كتابه (رسالة الغفران) – تحقيق بنت الشاطئ– دار المعارف بمصر– 1977م.

ومن ثم رأينا العرب المعاصرين يسرعون الخطى في جعل الزمن عنواناً قصصياً أو مسرحياً وهو الشخصية الرئيسية فيهما؛ كما ألفت الكتب النقدية فيه؛ ونمثل لذلك بما يلي:

1–قصة (قارب الزمن الثقيل) لعبد النبي حجازي– اتحاد الكتاب العرب– دمشق– 1970م.

2–مسرحية (يوم من هذا الزمان) لسعد الله ونوس– وكتبت خصيصاً لمجلة (أدب ونقد) عدد 102– شباط/ 1994م وتشتمل على خمسة مشاهد مع انتقالات قصصية؛ وعنيت بالزمن الميقاتي، والزمن الاجتماعي باعتبار الوقائع التي تجري فيهما.

3–كتاب (الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة) – سعد عبد العزيز– الطبعة الفنية الحديثة– القاهرة –1970.

(6)الزمن في الأدب – ترجمة أسعد رزوق، ومراجعة عوضي الوكيل– مطبعة سجل العرب– القاهرة– 1972م وفيه قال هانزميرهوف: "الزمن هو إحدى تلك الأفكار التي شغلت العقول الأدبية عبر العصور، وحظيت باهتمام خاص في الأدب الحاضر) (ص 1) منه. وقد درس بعض أدب معاصريه مثل (فريجينيا وولف) وإن كانت دراسته سريعة، وطغى عليها التنظير.

(7)الزمان في الفكر الإسلامي؛ ترجمة شعبان بركات – مجلة الآداب البيروتية (ص 9 وبعد) عدد 8 –السنة 1–1953م. وزعم ماسينيون فيه أن الفكر الإسلامي لم يعرف الزمن المتصل، ولا المكان الدائم... ونعى عليه أنه لا يعرف إلا الزمن المتقطع... ولهذا يعيش العربي حياة متقطعة، وفكراً آنياً. وقد أخذ هذه الفكرة منه الشاعر أدونيس ونظر فيها، وكأنه هو صاحبها؛ لأنه لم يشر إلى ماسينيون؛ انظر مقدمة للشعر العربي (28–30 و 131–32) – دار العودة– بيروت– ط3– 1979.

(8)نظرية النحل والشك في الشعر قديمة؛ وكان عبد الملك بن هشام (ت 213هـ أو 218هـ) قد جرَّح رواية محمد بن إسحاق (ت 151هـ) في السيرة النبوية؛ لأنه حمل فيها أشعاراً مكذوبة؛ انظر مثلاً السيرة النبوية (24/1 و 53 و 67 و 68) لابن هشام – تحقيق مصطفى السقا ورفيقاه– دار إحياء التراث العربي –بيروت– د/ت. ثم جاء ابن سلاّم الجمحي فناقشها وبين أسبابها، وجعل منها قضية نقدية؛ انظر طبقات فحول الشعراء (4/1 و 7–8 و 11 و 24–25) شرح محمود شاكر– مطبعة المدني– القاهرة– 1974م.

ثم جاء الغرب المعاصر فأحيا القضية ونفخ فيها،

حتى ابتعد فيها عن الحق؛ مثل المستشرق الإنكليزي (مرغليوث) في كتابه (أصول الشعر العربي) كما يوجد فيه (ص 5 و 7 و 12 و 17-20) ترجمه د. يحيى الجبوري -مؤسسة الرسالة- بيروت- ط1- 1978م.

ومن ثم تبناها الدكتور طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي) – دار المعارف للطباعة- سوسة- تونس- 1997م (وهو صورة عن طبعة دار الكتب المصرية) وكان الكتاب قد صدر في القاهرة للمرة الأولى في (1926م).

وقد عالج الدكتور ناصر الدين الأسد في كتابه (مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية- دار المعارف بمصر – ط- 19م) هذه القضية منذ بذورها الأولى عند العرب (321-351) ثم رد مزاعم المستشرقين (352-376) ونقد آراء المحدثين العرب (377-478).

(9)انظر (جدلية الزمن -ص 118- غاستون باشلار- ترجمة خليل أحمد خليل- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت- ط1- 1982م) و (القديم والجديد – ص 186-202- محمد كامل الخطيب- وزارة الثقافة- دمشق.

(10)انظر (في الشعر الجاهلي – ص 36 و 54 – ثم ذكر الأسباب: السياسية 59 والدين 81 والقصص 102 والشعوبية 118 والرواة 130) وهي التي أدت إلى نحل الشعر عنده.

(11)انظر في كتاب (القديم والجديد – 89-109) وفيه بسط مفصل لكل من رد على كتاب الدكتور طه حسين، وما نتج عن المحاكمات القضائية حوله، مثل كتاب (نقض كتاب في الشعر الجاهلي لمحمد الخضر حسين 110-114) وبحث (محمد عرفة 105) ورأي للجنة العلماء (126) وكتاب (تحت راية القرآن- مصطفى صادق الرافعي 132) وكتاب (الشهاب الراصد- محمد لطفي جمعة 185) و (النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي محمد أحمد الغمراوي- 224 و 229) وغير ذلك...

ثم عاود النظر في كتاب (مصادر الشعر الجاهلي 377-428)...

(12)انظر (الشعر والشعراء -1/62-64 و 74-76- لابن قتيبة- تحقيق أحمد محمد شاكر- دار المعارف بمصر- ط2- 1966م) و (وفيات الأعيان – 3/466-لابن خلكان- تحقيق د. إحسان عباس- دار صادر- بيروت- 1994م) و (تاريخ الأدب العربي – 2/129- كارل بروكلمان- ترجمة د. عبد الحليم النجار- دار المعارف بمصر ط 2-1969م) و (القديم والجديد- 62 و 78...).

(13)انظر مثلاً الأبحاث التي تحدثت عن أنواع الزمن عند الغربيين؛ من مثل كتاب (فكرة الزمان عبر التاريخ- ترجمة فؤاد كامل- سلسلة عالم المعرفة- الكويت- رقم 159- آذار- 1992م وفيه سبعة أبحاث) و (صدمة المستقبل- الفين توفلر- ترجمة وتلخيص عبد اللطيف الخياط- طبعة الأنوار/ بغداد- ودار الفكر/ دمشق- د/ت).

(14)انظر فكرة الزمان عبر التاريخ -27 و 36 و 42-44- وفيه إشارة إلى من اهتم بالزمن الوجودي من الغربيين منذ وقت مبكر مثل (هيجل 1770-1831) وغيره.

ثم أبدع (مارتن هيدجر – ت 1976م) في الحديث عنه، ولذلك خصه الدكتور عبد الرحمن بدوي ببحث خاص عنوانه (الزمن في المذهب الوجودي عند مارتن هيدجر) مجلة عالم الفكر -مجلد 8- عدد 2- سنة 1977م- ص 187 وبعد).

(15)جدلية الزمن- 15 وانظر فيه فصل (التراخي والعدم- 13-44) وله كتب أخرى عنيت بالزمن الوجودي لا مجال هنا لذكرها.

(16)انظر (الزمان الوجودي -254-461- عبد الرحمن بدوي محمود – دار الثقافة- بيروت- ط 3-1973م- وكان قد طبع في القاهرة – ط1- 1943م- ثم أعيدت طباعته فيها مرة

ثانية- 1955م).

(17)سبق الدكتور عبد الرحمن بدوي محمود كثيراً من الغربيين في التنظير والتطبيق لفلسفة الزمن الوجودي، وقد أفاد من الذين تقدموا عليه في ذلك، كما استفاد من الخطرات الوجودية الموجودة في الشعر الجاهلي الشيءَ الكثير... أما عن العرب فهو رائدهم في هذا المجال.

(18)دراسات في الشعر الجاهلي -107- د. يوسف خليف- مكتبة غريب- القاهرة- 1981م.

(19)يعد كتابه (الشعراء الصعاليك- دار المعارف بمصر- 1959م) متقدماً في اعتماد المدخل الوجودي والبيئي (الاجتماعي والطبيعي)... وله كتب أخرى التزم فيها بذلك المنهج مثل كتاب (حياة الشعر في الكوفة- دار الكاتب العربي- القاهرة- 1986م)

(20)الشعراء الصعاليك 72.

(21)انظر الشعراء الصعاليك 38-39 و 47 و 61 وبعد...

(22)انظر دراسات في الشعر الجاهلي 39.

(23)انظر الشعراء الصعاليك 12-13 و 30 وبعد.

(24)دراسات في الشعر الجاهلي 84 وانظر فيه 113-117.

(25)المرجع السابق 123.

(26)انظر (ثقافة الناقد الأدبي -338-344- مكتبة الخانجي/ القاهرة- ودار الفكر/ بيروت -ط2 1969م) و (قضية الشعر الجديد -27-38- مكتبة الخانجي- القاهرة- ط1- 1964م) و (نفسية أبي نواس- دار الفكر- بيروت/ ط3- وصدر في القاهرة في طبعته الأولى سنة 1953م).

وليس هناك من شك من أن النويهي يتمثل خطى علم النفس الذي نشأ على يد (فرويد) وتطور على يد (كارل يونغ) في مفهوم اللا شعور الجمعي- وقد انحدر هذا اللا شعور عند (بريتون) إلى داخل النفس؛ انظر (المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي- 13-28- عبد الفتاح محمد أحمد- دار المناهل للطباعة- بيروت- 1987م).

وقد أفاد النويهي أيضاً من الاعتماد على الزمن الذاتي والنفسي الذي نادى به آخرون.

(27)الشعر الجاهلي – منهج في دراسته وتقويمه- 754- د. محمد النويهي الدار القومية للطباعة والنشر- القاهرة- د/ت.

(28)المرجع السابق 853-854.

(29)ثقافة الناقد الأدبي 265.

(30)راجع ما تقدم- حاشية (7).

(31)انظر الشعر الجاهلي – 711-712 و 715 و 719 و 725 وبعد.

(32)المرجع السابق 678.

(33)المرجع السابق 757- وانظر كتابنا (مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية- 47- 77 و 147-161 – د. حسين جمعة- دار دانية- دمشق- ط1- 1990م).

(34)الشعر الجاهلي – 758.

(35)قراءة ثانية لشعرنا القديم -59-60- د. مصطفى ناصف- دار الأندلس- بيروت – ط2- 1981م.

(36 و 37 و 38 و 39 و 40 و 41 و 42) انظر هذه الأرقام على الترتيب بعد حرف العطف (ثم) في (قراءة ثانية لشعرنا القديم- 61 ثم 88 ثم 115-117 ثم 132 ثم 128 ثم 146 ثم 148 ثم 149 ثم 159).

(43)لعل من أشهر كتبه التي عنيت بالمدخل الرمزي، وجعلت فكرة الزمن مرتكزاً لكثير من تحليلاته كتابه (صوت الشاعر القديم- مطبوعات الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة- 1992م) انظر فيه مثلاً: 22-23 و 27-30 و 41-42.

(44)انظر (جمهرة رسائل العرب- 3/49- أحمد زكي صفوت- المكتبة العلمية- بيروت – د/ت)

وانظـر أيضـاً (الأزمنـة والأمكنـة 136/1 و 139).

(45) العقد الفريد - 128/1-129- لابن عبد ربه- ضبطه أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري- مطبعـة لجنـة التـأليف والترجمـة والنشـر- القاهرة- 1965م.

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكتّاب العرب

خالد أبو خالد

دراسات وشهادات ونماذج شعرية

سلسلة أدباء مكرمون

رمز الأوراس

في الشعر الجزائري المعاصر

من منظور دلالي

عبد الحميد هيمة/ الجزائر

يعرف أدونيس الرمز بأنه: "اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف علماً لا حدود له"(1).

-الرمز حين لا ينقلنا بعيداً عن حدود القصيدة ونصها المباشر لا يمكن القول إنه رمز، الرمز معنى خفي، إيحاء وامتلاء.

وعلى هذا الأساس فالرمز حين لا ينقلنا بعيداً عن حدود القصيدة ونصها المباشر لا يمكن القول بأنه رمز، الرمز معنى خفي، إيحاء وامتلاء.

وقد مجد شعراء الغرب الرمز، وعلى رأسهم (بودلير) الذي يرى أن "كل ما في الكون رمز، وكل ما يقع في متناول الحواس رمز يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علامات"(2).

هذا فضلاً عن أن الرمز يعد "أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً، ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى"(3)، وقد أدرك الشاعر الجزائري المعاصر منذ مطلع السبعينيات ما في الرمز من امتلاء، فراح ينهل منه، مما أثرى تجاربه وأمدها بالخصوبة والتنوع، وقد اتخذ هؤلاء الشعراء لأنفسهم رموزاً خاصة فنجد لكل شاعر رموزه التي يستقيها من الوقائع والأحداث المعاصرة ويرتفع بها إلى مستوى الوقائع الإنسانية العامة.

ومن خلال قراءتنا لهذه الرموز نجدها تنقسم إلى:

أولاً: رموز ترتبط ببعض الأماكن ذات المدلول النفسي الخاص مثل: "الأوراس، المدينة، القرية، السجن، المنفى، ... الخ".

ثانياً: رموز مستمدة من الطبيعة مثل: "النهار، الظلام، الليل، النور، النار، الريح، الخريف، الزنابق، العصافير، الصفصاف، .. الخ".

ثالثاً: رموز مستمدة من القرآن الكريم مثل: "موسى، عيسى، أيوب، ...".

رابعاً: رموز مستمدة من التراث العربي مثل: "أبو ذر الغفاري، الشنفرى، عنتر، ليلى، خالد، هند، .. الخ".

ويستوقفنا رمز "الأوراس" الذي يشغل حيزاً كبيراً في المتن الشعري الجزائري، وليس ذلك بالشيء الغريب فقد تغنى الناس بالثورة وبجبال الأوراس التي انطلقت منها الثورة فحق للشعراء إذاً

أن يكونوا السباقين للإشادة بالأوراس معقل الثورة وأن يتغنوا بمآثره وأمجاده، بكبريائه وصموده، بشموخه وعظمته، خاصة وأنهم أكثر الناس إحساساً وأكثرهم قدرة على التعبير عن المشاعر والأحاسيس، وإن تباينت المواقف واختلفت الرؤى من شاعر إلى آخر.

وعلى العموم فإننا نقول إن "الأوراس" عند الشاعر الجزائري "هو رائحة التراب، أصالة الوطن، تضاريس الواقع الثوري الذي يمتد من أعماق الجرح إلى آهات القصيدة، يتحرك الأوراس في المكان من خلال وعي الشاعر له، ويتحرك في الزمان من خلال وعي الشاعر لذاته"(4)، والمكان الشعري في الحقيقة ليس إطاراً مادياً محدود المعالم إنما هو حركة الذات المبدعة، فالشعر كما نعلم لا يكرر المكان، فيقدم صورة (فوتوغرافية) مطابقة للأصل بل يعمد إلى إلغاء المكان، وإعادة تشكيله، وخلق انفعال الذات المبدعة "من هذا المنظور الجمالي يصبح الأوراس مكاناً لانفتاح الكتابة لممارسة الرؤية، انفجار الدلالة، وبداية الحداثة، بما هي رحلة للكشف عن أبعاد خفية مترسبة في أعماق الرمز، وقاع الحلم وباطن التجربة"(5).

> **_-المكان الشعري ليس إطاراً مادياً محدود المعالم إنما هو حركة الذات المبدعة، فالشعر لا يكرر المكان، بل يعمد إلى إلغاء المكان، وإعادة تشكيله._**

وبتتبع هذا الرمز عبر المتن الشعري الجزائري نلاحظ أنه مر بمراحل: فكان في البداية يحمل دلالة المكان الخارجية التاريخية أي أن "الأوراس" مجرد وعاء لأمجاد وبطولات وملامح سابقة من ذلك قول (عمار بو الدهان).

إنه "الأوراس"
ألقى كل بركان دفين
يتحدى
ظلمات الدهر مرفوع الجبين
يتحدى الموت، والعصر
وآلاف السنين
صامداً كالقمة الشماء
كالصخر المتين(6)

وأول ما يواجهنا في هذا النص تلك النبرة الخطابية التي هي سمة من سمات القصيدة التقليدية، ولذلك يظل الأوراس في هذا النص موضوعاً خارجياً يقيم الشاعر معه علاقات محددة.

-الأوراس رمز ←
- للشموخ والعظمة.
- التحدي.
- الصمود والمواجهة.

وهكذا فكلما ذكر (الأوراس) تبادر إلى الذهن معنى البطولة والتضحية والفداء، ومن هنا نجد الشعراء دائماً يقرنون الأوراس بالبطولة والأبطال وبالجهاد والنضال، وهذا شيء طبيعي فقيمة الأوراس تكمن في معاني البطولة وروعة القتال من أجل المبدأ أو تحرير الأرض والإنسان(7) "ويحافظ الشاعر على حدود العلاقة الثنائية التي يقيمها مع هذا الرمز الحقيقي الذي تذوب فيه العلاقة ذات البعدين أو أكثر في وحدة دلالية احتمالية، تتفجر إيحاء متجدداً، وظلالاً كثيفة"(8).

وتظهر صورة الأوراس عند عبد الله حمادي غامضة حزينة يكتنفها جو من الصمت والكآبة، ويمكن أن نحدد ملامح الصورة من خلال النقاط التالية، والتي تشكل على الترتيب المستويات الدلالية لرمز الأوراس.

-دلالة رمز الأوراس

الأوراس ←
- رمز الغضب والرفض والثورة
- رمز الشرف والأصالة والرجولة
- رمز الهوية الوطنية

يقول الشاعر في قصيدة "ما زال يكبر أوراس بذاكرتي":

أوراس ماذا دهاك اليوم محترق
وسافر العشق من عينك والنسب

هل تستحي اليوم إن غامت خواطرك

تحت ضباب، وأشقى زندك الحطب؟

(...) أوراس أبحر...! وأبحر دون ما تعب

إن المسافة تطوي حين تصطحب(9).

وصورة الأوراس في هذا النص تبدو صورة مقلوبة– إن صح التعبير بحيث لا نجد تلك المعاني التي عهدناها عند الشعراء حينما يذكرون الأوراس، ويربطونه بالثورة، والمواجهة، والتحدي.

إن حمادي في هذا النص يواسي (الأوراس)، ويحثه على الانتفاضة والثورة، ويدعوه للإبحار في أعماق المدى:

أوراس أبحر..! وأبحر دون ما تعب

إن المسافة تطوى حين تصطخب

غازل بنجمك في الآفاق ملحمة

وأسرج خيولك.. وأهزج أيها العجب

(...) أوراس عجل، ولا تمهل بأغنية

إن الحنين إلى الأوتار ينتحب(10)

وسبب ذلك كما يرى الأخضر عيكوس: "أن الشاعر قد خلع مشاعره النفسية الحزينة على هذا الرمز فصار (الأوراس) غاضباً حزيناً ولكن الواقع أن الحزين الغاضب هو الشاعر نفسه"(11)، ولذلك يبدو عليه الإحساس بالمرارة وهو يخاطب (الأوراس) الأشم على خلاف الشاعر محمد بن رقطان وغيره من الشعراء الذين ألهمتهم ذكرى ثورة التحرير العظمى، فكتبوا فيها شعراً عظيماً عظمة هذه الثورة، فهي في شعر محمد بن رقطان قبس من الضياء كان له فعل السحر في إعادة صياغة الحياة بكل أبعادها، ومنارة تهتدي بها الأجيال وتستلهم منها عناصر القوة والمنعة لمواجهة المستقبل يقول الشاعر:

قبس من ضياء نوفمبر الخلد

صاغ الحياة صوغاً جديدا

–كلما ذكر الأوراس تبادر إلى الذهن معنى البطولة والتضحية والفداء، ومن هنا نجد الشعراء يقرنون الأوراس بالبطولة والأبطال، وبالجهاد والنضال.

ويسقى على الدروب منارا

ودليل الخطى لئلا نحيدا(12)

وإذا عدنا إلى حمادي وبحثنا عن سبب الغضب النفسي الذي بدا في صورته أدركنا "أن الشاعر يطالب بأن تتجسد صورة نوفمبر تجسيداً فعلياً"(13) ونعني بذلك تحقيق أحلام الشهداء، وقيمهم ومبادئهم التي ضحوا من أجلها بمهجهم الغالية، ولكن الشاعر يصاب بالخيبة لأنه لا يجد شيئاً من ذلك في واقعه فيستغيث ويستنجد (بالأوراس) قبلة الثورة والثوار ويلتقي الشاعر (عياش يحياوي) مع الدكتور عبد الله حمادي في استخدام رمز (الأوراس) بالدلالة السابقة:

شاخ سيف الجهاد يا نخوة الأوراس

في موطن بصير أعور

مزقتها أشعة الرحلة الأوهام

لا حياة تعز حين الخواء المر

يرغي به الضباب الأحمر

لا حياة يا واحة الفجر تغري

حين وجه الهوان بالعيش يكفر

لا حياة سمرة الخيل تبقى

حين بالذلة السيوف تعفر(14)

هذا النص يبرز لنا بشكل واضح نقاط التقاطع بين هذين الشاعرين حين نجدهما يصدران عن رؤية واحدة، تعمق الشعور بالألم من الواقع المعيش ونحن حينما نقرأ هذه النماذج نشعر في أعماقنا بشعور غريب يهزنا إلى أجواء الأوراس، ويجعلنا نتفاعل ونتأثر بالمواقف البطولية الثورية التي استمدها الشاعران من وهج جبال الأوراس التي تحمل في هذه النصوص دلالة المقاومة والتحدي، وهي تنبع من إحساس ثوري يرفض الواقع الفاسد، ويسعى لتغييره واستبداله بواقع أفضل، وهذا ما يفرق بين الرمز

العربي والرمز الغربي الذي نشأ في الأصل هروباً من الواقع إلى الغيب، فكان كما يقول أحمد عبد المعطي حجازي "خلاصاً فردياً يحقق به الشاعر الأوربي راحته النفسية"(15).

وبين الخلاص الفردي والخلاص الجماعي، فرق شاسع:

الخلاص الفردي ← انغلاق / غيبة (الخيال) / خدر نفسي

الخلاص الجماعي ← انفتاح / واقعية / مشاركة في التغيير (وعي)

والنماذج السابقة تحمل رؤيا (الخلاص الجماعي) فهي تسعى إلى اختراق الواقع وانتشاله من مستنقع الحياة الراكدة، والدفع به إلى الأمام مستمدة من رمز (الأوراس) أبعاداً دلالية جديدة منها:

الأوراس ← ربط الماضي بالحاضر / الثورة / التمرد على الواقع / المستقبل الزاهر

وفي ظل هذا الخضم من التناقضات بين (الماضي، الحاضر) تبدو لنا بعض التجارب أكثر تفاؤلية يبدو فيها (الأوراس) شامخاً ويظل ملحمة في قلوب الجزائريين يستمدون منه الوهج كلما خفت في نفوسهم نار الثورة والمقاومة:

وأوراس سوف يظل بأعماقنا شامخا
باطل كل ما تدعيه المرائي
وما يكتب الأمراء
ونعشق أن يكتب البحر عنا صحيحا
ولكن أوراس
ملحمة في القلوب يظل(16)

وتتعمق هذه الدلالة إذا قرأنا المتن الشعري الجزائري المعاصر خاصة عند الشعراء الشباب أمثال عز الدين ميهوبي، عبد الكريم قذيفة، أحمد شنة، نور الدين درويش، وغيرهم، وربما يكون عز الدين ميهوبي أكثر هؤلاء الشعراء توظيفاً لهذا الرمز، وأكثرهم استلهاماً للذاكرة الثورية "وهو إذ يستوحي الذاكرة الثورية في كتاباته الشعرية، فإنه يرسمها ويسقطها على فضاء مكاني محدد، اسمه (الأوراس) بحيث الأوراس من عالم الجغرافيا، من مجرد سلسلة جبلية.. ليتمثله "سدرة منتهى" يسافر نحوها خاشعاً طهوراً.. مسربلاً بحرقة الوجد والفناء"(17).

وهكذا يستحيل (الأوراس) إلى رمز صوفي يتوحد معه الشاعر على طريقة الحلاج وغيره من أعلام الوجد الصوفي يقول الشاعر:

متى سأرسم عشقاً أنت منبعه
فأنت أعظم بعد الله يا بلدي!؟
إذا ذكرتك كنت الحلم يا وطني
وكنت تسبح في روحي وفي جسدي
وكنت رحلة عمر بت أسأله
أفي التراب.. يذوب العمر للأبد!(18)

ويبدو الشاعر في هذا النص عاشقاً ولهاناً يكاد يذوب حزناً على الفراق على طريقة العذريين حيناً، ويبدو حنياً آخر صوفياً متهجداً في حضرة المحبوب، وهذا يحيل الصورة الحسية "على عرفانية صوفية تمزج تيار العاطفة وتيار العقل، وتوحي بالجمال متجلياً في طابع جلالي، وبالجلال ظاهراً في طابع جمالي"(19).

وهذا الموقف يذكرنا بذلك الشوق الصوفي المتأجج الذي نجده عند أقطاب الصوفية

-جبال الأوراس تحمل في النصوص دلالة المقاومة والتحدي، وهي تنبع من إحساس ثوري يرفض الواقع الفاسد، ويسعى لتغييره واستبداله بواقع أفضل.

المشهورين كابن المفوض، وابن عربي، ورابعة العدوية، إنه الشوق الأبدي الذي يدفع إلى الرحلة والسفر نحو أقاصي الذات الإنسانية.

ويزداد الجيشان العاطفي الذي هو من ميزات ديوان "في البدء كان أوراس"، ويتجلى بكيفية ملموسة في هذه الأبيات الموالية، فالشاعر يفنى فناء كلياً في (الأوراس) الذي يغتسل فيه الصباح وتذوب فيه الأنجم من فرط الضياء والصفاء.

أوراس يلتحف الشهيد.. بصخره
وتطير من كف الشهيد الأسهم!
وهناك يغتسل الصباح بنوره
وتذوب من فرط الضياء الأنجم(20)

وهنا يحاول عز الدين ميهوبي كما هي حال الصوفية- تخطي عالم المحسوسات، واعتلاء عوالم الروح بكل تجلياتها، فتحول (الأوراس) إلى روح سامية وكياناً جوهرياً أصيلاً.

-يستحيل الأوراس إلى رمز صوفي يتوحد معه الشاعر على طريقة الحلاج وغيره من أعلام الوجد الصوفي.

ويمثل النص السابق نمطاً رمزياً خاصاً، وهو ما يعرف "بالصورة الرمزية التصاعدية" ونقصد بذلك تحول (الأوراس) من الحيز المادي إلى الحيز الروحي المجرد، بحيث لم يبق من الأوراس أية صفة مادية، فقد غدا رمزاً شعرياً فيه ما في رموز الشعر من إحالة موحدة بين الحسي والمثالي، بين المادي والروحي.

ويرتبط رمز الأوراس في تجارب أخرى بفلسفة الحلم التي اهتم بها الشعراء المعاصرون، كما اهتم بها الرومانسيون في البداية ومنحوها قيمة كبرى، وخاصة على يد الكاتب والفيلسوف الألماني (Hader) إلا أنهم ظلوا يتحركون على سطوح الظاهرة دون الأعماق، التي بلغها الرمزيون الذين استفادوا من تراث الرومانسية ونظريات فرويد في معالجة الحلم الذي غدا عندهم ضرباً من الممارسة الصوفية ومنبعاً للخيال الشعري، وغدا عند بودلير معادلاً للرؤية وأداة لاقتناص الرمز المعقد.

وفي شعرنا الجزائري لاذ الشعراء وعلى رأسهم الشباب "بالحلم بوصفه أداة لعالم مليء بالإمكانات، وأداة لبعث الحياة والتجدد في كل ما تسطح وجمد في الرؤية التقليدية."(21) وعالم اليقظة في هذا السياق- حالة غياب عن الحقيقة، لهذا لا بد من وعي جديد يستطيع احتضان الحقائق، ودمجها في تيار اللاشعور الذي يفصح عن ذاته بالحلم، وهذا الأخير الذي يعد نافذة يطل منها الشاعر على عالمه النفسي في محاولة للخروج من عالم الكآبة والحزن، وهكذا يصبح المكان (الأوراس) مادة في يد الخيال الجامح الذي يتيحه الاستغراق في الحلم، يقول عبد الكريم قذيفة:

أغني..
لهذا الرذاذ الذي ضم القلب هذا المساء
إيه (أوراس) يا مطراً ينعش الغرباء
الطريق طويل.. طويل..
وها أنت بحر الزخم!!(22)

وعندما نقرأ هذا النص ندرك أن ثمة ترابطاً بين الحلم والواقع، فالشاعر يحلم بالأوراس ويتحسر على الواقع "إيه (أوراس)"، لأنه يرغب في تغيير واقعه وتجديده، وبعثه خلقاً جديداً على الرغم من أن "الطريق طويل.. طويل"

متعب أن نسافر في الصمت قال:
وجدير بنا أن نجاهد فينا الألم!
خذ يدي إليك
وافترش زندي المتوهج.. خذني إليك
إنني شاعر مثلك الآن يا عشقي
فالتحف ونم!!(23)

وتنتهي الرحلة، وينتهي السفر بالتوحد، وتحقق الآمال في بعث جديد يعيد البسمة للنفوس، ويرجع السعادة للقلوب وهكذا نرى أن:

- الدلالة السطحية المباشرة للنص السابق تدور حول شوق الشاعر وحنينه إلى التوحد مع الآخر.
- أما الدلالة العميقة فتطوي على قيم رمزية بعيدة تشير إلى تلك الغربة التي يعيشها الشاعر، والتي ولدت فيه هذا النزوع القوي إلى (الحلم)، لأنه بالحلم يستمسك طوقاً للنجاة والخلاص من الواقع المأفون.

فالشاعر إذاً بلجوئه إلى الحلم يسعى إلى تغيير واقعه، وإن كنا نحسب أن الشاعر الحقيقي مصدره الحلم، وهذا الواقع الذي نعيشه هو صورة مشوهة للنماذج الخالدة التي يتوصل إليها بطريق الحلم.

فالحلم إذاً كما نرى كان ملجأ كل شاعر نفر من وحشة الحياة وأراد خلقها خلقاً جديداً كما هو شأن أحمد شنة حيث يقول:

أوراس يولد من حطام حروفنا
ويفوح من بصماتنا القرآن
أوراس يخرج بخار مائنا
شجراً يضم صهيله الرحمان
قمراً وتذكاراً وقلباً عاشقاً
أوراس كل صخوره رهبان
أوراس أقبل فالجوانح أقفرت
أقبل فأبطال الهوى غلمان(24)

ويتأزم الموقف في هذا النص، حيث تزداد المشاعر التهاباً وسط إفرازات عصرنا وتناقضات واقعنا فيستنجد الشاعر بـ(الأوراس) "أوراس أقبل فالجوانح أقفرت" وفي هذا دلالة واضحة على أن هذا النص يحمل الكثير من الوعود المحملة بزخم الحاضر وإشراقة المستقبل الذي يأتي مكللاً بالثورة والانتصار:

لا تنكمش بين الجلامد خائفا
وافتح يديك لكي يرى عثمان
من سيفك المكسور تولد ثورة
وتسيخ في خطواتك الصلبان
فخلال دمعك سوف ينبت مولد
وخلال دمعك تركع التيجان
كن سيد الأوثان في خفقاتهم
كن أنت حتى يولد العريان(25)

وهكذا نرى صوت الشاعر المدوي يعلو ويتغلب على الواقع معلناً عن ميلاد الشخصية الخاصة، مغنياً وجدان الوطن الرائع المفقود، وفي هذا انتصار للحلم على الواقع، انتصار للأمل المشرق الذي سينبع من خلال دموع اليأس والإحباط المسيطرين على الواقع.

وهكذا نستطيع أن نرى في ضوء هذا العرض السريع لرمز الأوراس في الشعر الجزائري المعاصر كيف أن هذا الرمز قد تطور من الناحية الجمالية، فبعد أن كان مجرد إطار مكاني للثورة التحريرية تحول إلى رمز يحمل دلالة المواجهة والتصدي للواقع الأليم بالانكسارات، أما في التجارب المعاصرة– شعر الشباب– فقد تطور هذا الرمز في اتجاه نحو الطبيعة المادية الحسية (للأوراس) ليتحول إلى رمز صوفي فيه ما في الرموز الصوفية من دلالات وإيحاءات باطنية في حين لجأ بعض الشعراء إلى الربط بين رمز الأوراس والحلم باعتباره معادلاً موضوعياً لنفسياتهم المفعمة بالسمو والامتلاء.

❑

–يرتبط رمز الأوراس في تجارب أخرى بفلسفة الحلم التي اهتم بها الشعراء المعاصرون، كما اهتم بها الرومانسيون في البداية، ومنحوها قيمة كبرى.

▪ هوامش الدراسة

(1)-أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت 1972، ص 160.

(2)-فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص 112.

(3)-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف بمصر 1973، ص 205.

(4)-إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، ص 104.

(5)-المرجع نفسه، ص 104.

(6)-عمار بودهان، معزوفة الظمأ، ص 39.

(7)-عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي، ش.و.ن.ت، الجزائر 1982، ص 15.

(8)-إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، ص 109.

(9)-عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، دار البعث، الجزائر 1982، ص 206.

(10)-المصدر نفسه، ص 206.

(11)-جريدة النصر، ع (1984/12/01).

(12)-محمد بن رقطان، ألحان من بلادي، ص 116.

(13)-جريدة النصر، ع (1984/12/01).

(14)-عياش يحياوي، تأمل في وجه الثورة، ش.و.ن.ت، الجزائر 1983، ص 43.

(15)-ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ج2، (الرمزية) بيروت 1982، ص 241.

(16)-محمد زتيلي انهيار مملكة الحوت، ص 16.

(17)-ينظر معجم المصطلحات الصوفية، سعاد الحكيم.

(18)-عز الدين ميهوبي، في البدء... كان أوراس، ص

(19)-عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ط3، دار الأندلس، بيروت 1983، ص 207.

(20)-عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 20.

(21)-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 448.

(22)-عبد الكريم قذيفة، لو أنت تدري كم أحبك، ص 17.

(23)-المصدر نفسه، ص 17.

(24)-أحمد شنة، زنابق الحصار، ص 31.

(25)-المصدر نفسه، ص 32.

-الجزائر-

❒❒❒

رؤى الآخر
في الرواية العربية

د.عبد الله أبو هيف

-صورة الغرب في الرواية والقصة عولجت باتساع كموضوعات وأفكار وعلاقة سياسية واجتماعية واقتصادية، فقد عني باحثون كثر بالتجليّات الروائية والقصصية لعلاقة الشرق العربي بالغرب الأوروبي.

1-تمهيد:

يطمئن الدارس إلى نتيجة تؤيدها كثرة الشواهد الدَّالة على الرغم من صعوبة الفصل بين وعي الذات ووعي الآخر، مثلما تؤكدها دراسات وأبحاث سابقة، والنتيجة هي أن الرواية العربية قطعت شوطاً كبيراً في وعي الآخر من "رحلة الشيخ علم الدين" (1882) لعلي مبارك و"حديث عيسى بن هشام"(1898-1900) لمحمد المويلحي إلى عشرات الروايات التي كتبت في السبعينيات والثمانينيات تقصياً لوضع الآخر في وعي الروائيين العرب.

وغني عن القول، إن صورة الغرب في الرواية والقصة قد عُولجت باتساع، كموضوعات وأفكار وعلاقة سياسية واجتماعية واقتصادية، فقد عني باحثون كثر بالتجليات الروائية والقصصية لعلاقة الشرق العربي بالغرب الأوروبي وأبرزهم جورج طرابيشي (سورية) "شرق وغرب"(1) (1977)، ومحمد كامل الخطيب (سورية) "المغامرة المعقدة"(2) (1976) ونبيل سليمان (سورية) "وعي الذات والعالم"(2)(1985)، وعصام بهي (مصدر) "الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة" (4)(1991)، ومنصور قيسومة (تونس) "الأنا والآخر في الرواية العربية الحديثة"(5) (1994)، ومحمد نجيب التلاوي (مصر)، "الذات والمهماز: دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضارية"(6) (1998). ومن اللافت للنظر أن الأولين قد نظرا إلى علاقة الغرب بالشرق من خلال تجنيس العلاقات الحضارية، بينما وسع نبيل سليمان إطار العلاقة لتشمل صورة البطل المناضل المثقف المهزوم في وطنه أو المنفي عنه نحو رؤية تاريخية وواقعية حادة لمصائر العلاقة بين الشرق والغرب.

إن كتاب نبيل سليمان "وعي الذات والعالم – دراسات في الرواية العربية"(1985) يحتل مكانة هامة في بحث قضية وعي الآخر في روايات العقد السابق على صدور كتابه، ولا سيّما تصنيف أنواع الآخر ومنه الآخر الإسرائيلي بعد أن كان مقتصراً في الدراسات السابقة على الآخر الغربي، ومنه اللقاء في الوطن بعد أن كان يتجه الاهتمام باللقاء الآخر على أرض الآخر، فرنسا.

بريطانيا، ألمانيا،.. إلخ، بالإضافة إلى تشخيص ظواهر جديدة في عمليات وعي الآخر، مثل الانكفاء والتدميرية حيث تجسيد الهزائم العربية، ومثل النسوية ووعي الذات والعالم، فقد كان الكاتب الذكر هو الذي يجنس العلاقات الحضارية بين العرب والغرب، فانتقل ذلك إلى الكاتبة الأنثى التي قدمت نساء عربيات مع رجال غربيين.

وكاد عصام بهي في بحثه أن يقتصر على روّاد الرواية العربية، معيداً الأسئلة إيَّاها حول العلاقة بالغرب، ولا سيَّما التباين الصارخ بين التحضر الغربي والتخلف العربي.

وفعل منصور قيسومة الأمر نفسه حين اقتصر على روايات ثلاث، مما سبق وعالجه الدارسون السابقون، هي "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم(1938)، و"الحي اللاتيني" لسهيل إدريس(1954)، و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح(1965)، وكان ثمّة انعطافة تخرج بوعي الذات من إطار التجنيس الحضاري إلى رؤية أقرب إلى الاستعارة، إذ "ترده رداً عنيفاً إلى وعيه، وتسدل الستار على مرايا منكسرة، هي مرايا الغرب، تارة يرى فيها الشرقي نفسه جميلاً، وتارةً أخرى قبيحاً قبح المتوحش وآكل لحوم البشر، وهي مرايا الشرق أشد انكساراً، وقد تكاثف عليها الغبار، فإذا الغربي فيها بطل، أو ملك تسير الكائنات في ركابه، وتبكي الأبطال على أعتابه، وتتمسح الجواري بقدميه، وقد تتداخل المرايا، وتتقاطع الصور، فإذا الحقيقة وهم، وإذا الوهم حقيقة، وإذا الصدق كذب، فأين المفرّ وأين المعاني التي لا تجر"(7).

-كان الكاتب الذكر هو الذي يجنس العلاقات الحضارية بين العرب والغرب، فانتقل ذلك إلى الكاتبة الأنثى التي قدمت نساء عربيات يقمن العلاقات مع رجال غربيين.

ومضى محمد نجيب التلاوي عميقاً في تلاوين الذات المهموزة بالآخر، فتجنب الباحث مسمى "الشرق-الغرب" إلى المواجهة للذات العربية التي لم تعد مع الغرب وحده، "فالآخر – المهماز" جاوز حدود الغرب أو الحدود الجغرافية إلى الآخر المتقدم، أيَّاً كان، بما هو مهماز "يحفز ويحرك الذات العربية"(8) ويبطن هذا الوصف، والتحليل للنماذج الروائية بعد ذلك، أن الآخر شكل تحدياً لأزمة الذات العربية. وقد اختار التلاوي ثلاثاً وعشرين رواية من أقطار عربية مختلفة من إنتاج السبعينيات والثمانينيات، والكثير منها طالما عولج لدى الباحثين السابقين مثل روايات سليمان فياض (مصر) "أصوات"(1977)، وسميح القاسم(فلسطين) "إلى الجحيم أيُّها الملك"(1978)، وسميرة المانع (العراق) "الثنائية اللندنية" (1979)، وسهيل إدريس (لبنان) "الحي اللاتيني"(1954)، وأسعد محمد علي (العراق) "الضفة الثالثة"(1981)، وتوفيق الحكيم(مصر) "عصفور من الشرق"(1938)، وإلياس الديري (لبنان) "عودة الذئب إلى العرتوق"(1982)، ويحيى حقي (مصر) "قنديل أم هاشم"(1944). إلخ.

قد انتهى زمن الديك العربي، وتغيّرت العلاقة كليَّاً على مستوى الواقع والرؤية وربما كانت دراسة روتراود فيلاندت "صورة الأوروبيين في أدب المسرح والقصة العربية" (1980) أقدر على تلمس التطورات في هذا الموضوع الحساس، فقد اختارت الباحثة عدداً كبيراً من الروايات والقصص القصيرة والمسرحيات التي نشرت في مصر وسورية ولبنان منذ حوالي سنة 1960 حتى عام 1980، وقد خضع اختيار النصوص إلى تعبيرها عن الاتجاهات الفكرية السائدة زمن تأليفها، وأنها كانت – على وجه الاحتمال – مؤثرة على الرأي العام، فكان الموقف من الغرب، موقفاً من الذات باستمرار، وقد تحكم بهذا الموقف على الدوام طبيعة العلاقات السياسية بين العرب والغرب، فتأثرت العلاقة بالغرب إلى وقت قريب بالاستعمار: من صدمة الغرب إلى

التباين في تقليده إلى الخلاف الفكري في قبوله إلى تكون موقف إرضائي، يرضي الذات، غالب على فهم الآخر، وهو في حد ذاته تسويغي استكاني يقلل من وطأة الاستعمار الأوروبي، وجوهر هذا الموقف هو التصالح مع النظرية القائلة بمادية الغرب وروحانية الشرق، وهي النظرية التي انبثق في إهابها الولع بتجنيس العلاقات الحضارية رداً على المثاقفة المنصفة من جهة، ومحاولات تحقق الهوية من جهة أخرى، وهكذا راجت ظاهرة في النصوص الأدبية حتى مطلع السبعينيات، "يتبدى منها إلى أي حد تزعزعت ثقة العرب بأنفسهم لرجحان كفة الأوروبيين المتغطرسين، وهي أن المؤلفين العرب استخدموا في عشرات القصص والمسرحيات نموذجاً خاصاً من الشخصيات الأوروبية ليس له إلا وظيفة أساسية واحدة هي تأكيد التفوق العربي على الأوروبيين من الناحية الحضارية والأخلاقية. ولكن منذ خمس عشرة سنة تقريباً قلّ استخدام هذا النموذج من الشخصيات الأوروبية في الأدب العربي، وكذلك قلّ ميل المؤلفين العرب إلى إبداء آراء غير مشرّفة بشأن الأوروبيين بوجه عام، وذلك يمكن أن يعتبر دليلاً على أن الآثار التي تركها الاستعمار الأوروبي في الفكر العربي آخذة في التضاؤل بشكل ملحوظ"(9).

وهذا ما جعل الباحثة تُنهي بحثها بكلمة ذات دلالة تعيد العلاقة بالغرب إلى جذرها القديم الذي ينبغي اقتلاعه: "وإذا أراد الأوربيون جدياً أو يضعوا أساساً سليماً للتفاهم مع العرب في المستقبل، فعليهم أن يكفوا نهائياً عن التكبر السياسي والاستعلاء الثقافي، وكلاهما كانا فيما مضى ركيزة الاستعمار المقيت"(10).

إن هناك عشرات الروايات العربية المكتوبة خلال عقدي الثمانينيات والتسعينيات وحدهما، ولم تحظَ بدراسات تصوّر الآخر الذي لا يرى من الغرب إلا السبيل للوعي الذاتي ونقده. وقد اخترت لذلك خمساً من روايات الحساسية الجديدة ومما كتبته نساء بالدرجة الأولى، واحدة من تونس هي "مراتيج"(11) (1985) لعروسية النالوتي، وثانية من سورية هي "من يجرؤ على الشوق"(12) (1989) وثالثة من العراق هي "حبل السرة" (13)(1990) بالإضافة إلى رواية لكاتب عربي من موريتانيا، هي "مدينة الرياح"(14)(1996)، ورواية خامسة لرؤوف مسعد(مصر) هي "بيضة النعامة"(15) (1994). وسنجد في هذه الروايات تعبيراً متقارباً لوعي الآخر في الفكر العربي الراهن، فالآخر هو مكان أول للحرية ومصدر للتغيير. إنه يحتضن المناضلين من محترفي الثورة ومدافعي حقوق الإنسان، بينما العرب في واد آخر يعانون، ويكابدون في تطوير واقعهم، وخلال ذلك كله، يظلّ الواقع العربي عصياً على الوعي به وبتاريخه، ويظلُّ الآخر مرآة مغبشة موضوعة خلف الظهر. ثم جاوزت المانع وعي النسوية للذات والآخر، بإعمال مبضع النقد في الشروط التاريخية. مثلما صارت الرواية عند ولد ابنو إلى هجائية للذات المتأزمة من خلال نقد الآخر المستعلي والمهيمن. بينما جعل رؤوف مسعد رؤية الآخر سبيلاً لنقد الذات القومية من خلال إثارة مشكلة الطائفية وما يواجهه المسيحيون في مصر.

2- "مراتيج" لعروسية النالوتي:

"مراتيج" هي الرواية الأولى لعروسية النالوتي بعد أعمال قصصية متعددة، وكانت أصدرت بعدها رواية ثانية هي "تماس"(1996)، و"مراتيج" كلمة توحي بالطرافة والغرابة، وتشير حسب الدلالة المعجمية إلى "ما لم يسم فاعله إذا

-هناك عشرات الروايات العربية المكتوبة خلال عقدي الثمانينيات

لم يقدر على القراءة كأنه أطبق عليه كما يرتج الباب"، فالرتاج هو "الباب المغلق وعليه باب صغير". و"مراتيج" جمع مصدر ميمي يفيد ما استغلق على الوعي حسب دلالة رواية النالوتي، أو هكذا ربما، ولعلّنا نتقصى شمولية الدلالة خلال بحث الرواية عن معناها وتاريخيتها.

2-1-

توصيف الرواية:

تضاف "مراتيج" إلى أكوام النثر القصصي الذي يستعيد العلاقة بالغرب من أوسع باب، ثم تقطع شوطاً كبيراً في استيعاب مرحلتها وخصائصها الفنية، إذ تمتاز بمعالجة خطوة لاحقة في موضوعها، وتوغل في تحديث أدواتها الروائية على نحو ملحوظ في تجربة الرواية العربية في تونس.

-لقد تسربل وعي الآخرين تلافيف النواح على قدر أمةٍ تذهب في التردي والخلافية والعماء، وهو مظهر من مظاهر تأزم الذات العربية.

تدور "مراتيج" حول ذاكرة مشدوهة أو ذاكرة موشومة في ظل استمرار الماضي والعجز عن الفاعلية. تبحث الذاكرة في حناياها وفي طفولتها وفي زمنها، ولكن الجواب في الماضي والأمنيات المستحيلة.

تتحدث الرواية عن "المختار جمعية" السياسي التونسي الهائم في باريس باحثاً عن خلاص روحه وحرية وطنه حيث يخوض مع آخرين في مستنقع السياسة المحرمة دون جدوى، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً برجل هو "الهادي" وامرأة هي "جودة منصور" وطيف رجل آخر هو "يوسف شعبان" وخيالات أشخاص ووقائع من طفولة منهوبة مثل الأم والأب والشيخ والصديق وصديقة فرنسية والجدة وقصص منقطعة على طريقة النزوعات الحداثية في القصص كالتعبيرية والرمزية والسوريالية. وكأن الشخوص يتحركون على أرض تونس، وبين أهلها، لأن باريس هنا ليست أكثر من زخرف أو ديكور أو زينة.

2-2-

الخصائص الفنية والفكرية:

لا يجد المرء خلال الإشارة إلى العداء للعرب أو مواجهة العنصرية ضد العرب ما يؤكد الطابع المختلف. إن الشواغل الأساسية للشخوص تتلخص فيما يلي:

1-النضال السياسي، وهو غير واضح الاتجاه أو محدد المرامي: "إن البلاد تحلم به وتنتظر الفتح على يديه" (ص31).

ولمزيد من التفصيل، نورد هذا الشاهد:

"لم يفت المختار أن الهادي كان يلومه ويستدرجه للاعتراف بذنب، لكنه أصرَّ على الصمت، فتدارك الهادي أمره وواصل.. لا بأس، لقد أنهينا البارحة تحرير المنشور، لا أعتقد أنك تعترض على ما جاء فيه، طبعاً، اللهجة كانت شيئاً ما حماسية، وأنت تدرك أن طبيعة الأحداث في الوضع الراهن تتطلب ذلك.. إن الجمهور الذي سيحضر اليوم لا يهتم للتحاليل.. لكن مواقفنا هي نتيجة تحاليلنا، وهي واضحة.. ولا أخالهم يخالفوننا فيها، إلاَّ من تعرفهم طبعاً.. فهم سيحاولون الانقضاض على الفرصة لكسب أنصار جدد لهم، على كلٍّ سنرى لمن تكون الغلبة" (ص 27).

ونورد هذا الشاهد أيضاً:

"وقالت تطمئنه وترجع إليه بعضاً من غرائمه السابقة:

1- **إن ثقتنا بك لا تحد**، وإنما الظرف الراهن هو الذي أربكنا جميعاً فلست وحدك من هزَّه ما يحدث في البلاد. وهي أول مرة نواجه فيها أنفسنا. لذلك أُطالبك بأن لا تكون عاطفياً، وأن

تهتم بالكلمة التي ستلقيها، ولا تخيّب الجميع.. وأنا واثقة أنك دائماً تقنع، وتحسم في المواقف الحرجة"(ص 33).

من الواضح أننا لا نعرف طبيعة النضال السياسي وأطرافه. ثمّة "نتف"، تذكر الجماعة والبلاد والنضال والتغيير والظرف الراهن والموقف الدقيق والمنشود والخائن والمنحرف، والمتواطئ، ولكنها جميعاً لا تدخل في علاقة أو تركيب ينفع في جلاء قصد أو بيان معنى.

2-الحب والجنس، فالرجل مولع بجودة منصور، وغالباً ما تروي جودة صوراً من قصة الحب التي تحولها الكلمات إلى طرافة وغرابة شأن الرواية برمُّتها. وهي توجز العلاقة على النحو التالي:

"إنها تحبه لوحشيته مع نفسه ومعها، وتحبه، لأنه لا يسألها، وكلاهما يجد وحده الجواب". (ص15)

"وأجمل المرايا اِمرأة تزيل عن وجهك التجاعيد والشحوب والانخطاف لتعيده إليك منطلقاً يتوهج حياة، ويقطر جمالاً"(ص 68)

ثم تمدح الرواية فعل الحب أو الجنس موارية (ص 15 و66) على سبيل المثال، على أن تجربة الحب برمتها تصير إلى مدار لفظي تتضاءل معه الفعلية والقصدية.

3-نقد الوضعية العربية التي لا تنجب إلاّ العجز عن المجاوزة والامتثال للماضي والأعراف والمؤسسات مثل فقدان النظام (ص 6-7) والعراك المتواصل (ص 11-12) والانقسام بين الرفاق (ص21) وسيادة الموروث (ص 24-25) والموقف السلبي من المرأة (ص 70) وتخلف التربية (ص 711-72).

والنتيجة هي: "وقريباً، تجف الخضرة بسبب ما ينفثونه من سموم، وقريباً، يخرج الأطفال ملقحين ضد النقاوة، ومهيئين لاستيعاب العفن. لقد تقلصت الطفولة إلى حد التلاشي وانتهى الأمر" (ص 72).

4-تصوير الشواغل الذاتية وهي تعتقل في هواجس مكظوظة لا سبيل إلى تحقيقها، وكأنه العجز عن وعي الذات في استغلاق الرؤيا.. إنه بوح الإنسان في مركز الآخر، "واصل نوحك وعويلك على هذا الخراب والخراب المنتشر على طول المدى". (ص 20).

وكلما شارف أفقاً أطبق عليه من جديد كما يرتج الباب: "أعرف، أعرف.. الموقف دقيق جداً إلى درجة أني لم أعد أمسكه لدقته.. وليس الموقف فقط هو الذي أمسكه.. بل نفسي ذاتها". (ص 33).

والنتيجة الثانية هي: "لعلها تلك الخيالات نفسها وجدت في مستقر لها.. للخراب الذي يمتد في يوم بعد يوم"(ص39) وعلى الرغم من أحكام استغلاق الرؤيا فإن الرواية تنتهي، أو تكاد بفذلكة متفائلة: "لا وقت لكي ننام الآن، فانهار على وشك الطلوع"(ص 77). وهكذا فقد عاد المختار عنها في الرسالة، ونسي أن يودعها البريد: "لم أعد أحتمل الجدران والسقوف، لم أعد أحتمل الأستار والأقفال. أمنيتي أن أمتد في الفضاء الواسع. لا يحدني ولا يغطيني سقف..". (ص 80-81).

-يوحي السرد بالوطأة الباهظة على روح الراوي إزاء ابتلاء الوطن بمحن متواصلة، على أن التأزم الذاتي الخاص للراوي استعارة للتأزم الذاتي العام للوطن.

2-3-

ملاحظات فنية أخرى:

توجز "مراتيج" أوهام الأديب العربي حول التفكير الروائي الذي ينقطع عن تقاليده، ولا ينخرط في مسعاه، وهذا واضح في الأسباب التالية:

أ- التداخل في لغة القص، إذ يلتبس الراوي، وتضيق مسافة النظر بين القائل والفاعل والموضوع ومستويات القص.

ب- الاستسلام لعقدة التماهي، حيث بروز الأنا الفردية والاختفاء المبالغ بها، حتى إن الكاتبة ابتعدت عامدة أو غير عامدة عن اندغام الأنا الفردية بالأنا القومية، على الرغم من الفرص الواسعة التي يتيحها مجال الرواية وموضوعها، ولا سيَّما الصلة بالغرب "الموقف العنصري من العرب"، وإرادة النضال الوطني لتغيير واقع البلاد، بل إن الكاتبة آثرت أن تتجاوز غنى مجال الرواية وموضوعها لتحاور هواجس وخيالات الماضي والحاضر في تجربة لفظية تفتقر إلى الفعلية والحد المناسب من الصراع التاريخي والاجتماعي.

ج- الواقع غير المسوّغ بتجديد الأدوات الروائية إلى حد التجريب المخلّ بالمعالجة، وخصوصاً انبهام الدلالة وتطوح المعنى في مراوغة ضمير الراوي وغلبة الشعرية والتراكم اللفظي. أما موقع "مراتيج" في سياق العلاقة بالغرب فهي تتعدى حكاية تجنيس المثاقفة، أو التجنيس الحضاري القديم المستمر في الرواية العربية، ليبدو الغرب مكاناً لا امتياز له ولا فضل حتى إن الموقف العنصري يواجه بالدم "يخنق المختار نادلاً فرنسياً استفزه ويواجه برغبة الخروج من المكان وعدم العودة إليه" (ص 50-51) وقد كان بوسع النالوتي أن تفك "رتاج" بعض المواقف، وأن تبرز على نحو أدقّ وأشمل وأوضح وأقدر في المعالجة وأسباب رؤاها وتفكيرها وتطلعاتها فيما رأت أو ترى، لأن الحقيقة، ولأن الصدق ولأن استيفاء القصد في متناول الوعي دائماً، وهذا هو أقرب شروط الفن، وأكثرها تحققاً للذات وللهوية معاً.

- ***حاكمت "حميدة نعنع" الذات العربية من منظورها الشخصي الذي يمّركز حول "الأنا" الأنثوية المغالية في تمجيد الذات الفردية إلى حد المرض.***

3-"من يجرؤ على الشوق" لحميدة نعنع:

تتابع حميدة نعنع في روايتها "من يجرؤ على الشوق" ما بدأته في روايتها الأولى "الوطن في العينين"(1979) نقل العرب وقضاياهم إلى مكان "الآخر" وهو باريس دائماً، وإن عاش أبطالها في مدن أوروبية أو عربية أخرى، والروائية نعنع في الروايتين صحفية تحاكم الذات العربية من منظورها الشخصيّ الذي يتمركز حول "الأنا" الأنثوية المغالية في تمجيد الذات الفردية إلى حد المرض، غير أننا سنتوقف عند "من يجرؤ على الشوق" ما دامت أقرب لأن تكون طبعة منقحة، أكثر إتقاناً، وأكثر جرأة في معالجة الواقع العربي – في اتصاله بالآخر، الغرب.

3-1-

توصيف الرواية:

من باريس، ومن خلال عين نادية محمد الإبراهيمي اللبنانية الجنوبية، نتعرف إلى ما تريد الروائية أن نعرفه، ولا تنفع هنا صلة السرد التقليدي بضمير الغائب العارف الذي يتداخل مع ضمير نادية المتكلم، فقد ولفت الروائية هذين الضميرين لرواية ما حدث وما يحدث وفق أوهام هذه الصحفية التي تتحول إلى مركز الاهتمام بين زملائها الثوّار والمناضلين المهاجرين أو المنفيين في فنادق باريس ومقاهيها وغرفها المضاءة أو المعتمة.

ليس هناك فصول أو أبواب، فثمة سرد

طويل يسعى للإحاطة بقصة نادية والآخرين، ومن خلالهم تتجرأ الروائية على نقد الممارسة السياسة العربية، وتكشف عن مفارقة الآخر: الغرب الذي يغزو الوطن، والغرب الذي هو واحة حرية لهؤلاء المنفيين والمهاجرين والمناضلين الذين يحلمون بتغيير وطنهم.

منذ الصفحات الأولى تتداخل المفارقة: استقبال ثلّة الأصدقاء محمد الذي استطاع أن يهرب من السجن والديكتاتوري في مقهى "الكلوزي دوليلي"، وتوكيد الغربة في الوطن حيث الغرب الغازي بالثقافة المخرّبة والحرب الأهلية:

"الغربة في الوطن.. الميناء المفتوح للجنون والحرية، والغرب القادم من زمن آخر، الغرب الذي رحل غازياً وعاد غازياً متشحاً بالكتب والأغاني وأناشيد آخر الليل.. ثم الحرب.. الحرب.. الحرب الأهلية التي لم تبق ولم تذر" (ص 7).

ثم يبدأ عرض جوانب من قصص ثلة الأصدقاء:

أ-محمد: المناضل الذي نجا بجلده من القمع والموت.

ب-فاضل محمد السالم: الثائر الفلسطيني الذي يعذّب من قبل محقق يهودي عراقي، ثم يطرد من أكثر العواصم العربية.

جـ-الأخضر ولد السالك ولد بوه: الثائر الموريتاني المحترف في أرض العرب متنقلاً في رحاب حركات التحرير والاستقلال في المغرب والجزائر ومصر ودمشق وعمان، ثم الاستقرار النهائي في باريس إثر أحداث عمان 1970.

د-عبد الرحمن: البعثي السعودي الهارب من السجن الذي اختلف مع قيادة حزبه، ثم لجأ إلى باريس.

هـ-عمر محمد ساداتي: عضو اللجنة المركزية لجبهة تحرير الصحراء الذي يحظى بحب نادية الإبراهيمي، فتلحق به إلى الصحراء، وهناك ترفض هذه الحرب العربية – العربية.

يتكون النسق السرديّ من حوافز بسيطة تعتمد التركيب الواقعي، صوت السارد وفسحة بناء الشخصية ما يظهر من صوتها، وهو صوت شاحب خافت يغطيه، ويعلو عليه صوت السارد، والحاسم في الصوتين أمران: أولهما خطاب متفاصح يعلن فيه الأصدقاء ثوريتهم وعزمهم الخائب المستمر على التغيير في وطنهم. وثانيهما وصف متذمر حيناً ومتفاخر حيناً آخر بحياة الأصدقاء في منفاهم أو مغتربهم، القسريّ أو الإرادي، ويغطي الأمرين معاً وهم متضخم حول فرادة المرأة النادرة نادية الإبراهيمي، قلل بعد ذلك من القيمة الفكرية والفنية للرواية. تفاجئنا الرواية بين صفحة وأخرى بولع تمجيد نادية، كما في هذه العبارات:

- الوهم المتضخم حول فرادة المرأة النادرة نادية الإبراهيمي قلل من القيمة الفكرية والفنية للرواية.

-"ولكن نادية كما تبدو لهم جميعاً مستعصية على الاختراق.. لقد حصّنت نفسها بشكل جيد، أو حصنتها الحرب، أصبحت عالماً شاسعاً من التناقض والحب والحنان، فكيف يمكن لرجل واحد أن يحيط بهذا العالم؟". (على لسان فاضل – ص 25-26).

"لا بد أن أقول لك اليوم: إن أمة لا يملك رجالها ونساؤها أجسادهم سوف تظلّ أمة دون مستقبل.. نحن نناقش كل يوم تقريباً في مقهى "كلوزي دوليلي" مصيركم وأعتقد أن هذا المصير لن تقرره إلا امرأة واحدة، تسمى نادية، تعيش بيننا وتحلم بالعودة إلى بيروت". (على لسان الأخضر ص 51).

-"أما نادية لا يمكن تعريتها.. يمكن انتظارها، والبكاء على صدرها، والغضب منها

ومعهــا، الرحيــل فــي ظــل شــعرها إلــى آخــر العـالم لكن من الصـعب امتلاكهـا". (علـى لسـان الأخضر – ص 51).

"يقترب وجه نادية من عينيه.. الوجه الذي كان له ضوء الصبح في سجنه. لقد أحبها بصمت وهدوء، وعندما قال لها ذلك قبل رحيله فضلت أن يجرحا إصبعيهما كيف ما اتفق ويتآخيا.. قالت له بين الجد والهزل: "دعك من الحب يا محمد. أنا لا أصـلح لذلك"، وكانت نادية قريبـة منهم جميعاً.. بعيدة عنهم جميعاً حميمية وصديقة.. لكنها تبدو منـذورة لعـالم آخـر.. وربمـا لرجـل آخـر، لا أحـد يسـتطيع أن ينفـي أو يؤكـد ذلـك". (علـى لسـان الراوي – ص65).

–"أصـبح عبـد الـرحمن يعـيش تـرف رجـل متقاعد قبل السن القانونية.. كل ما يستطيع فعله هـو اجتـرار الماضـي فـي زاويـة مقهـى "كلـوزي دوليلي" والحلم بامرأة كنادية" (على لسان الراوي – ص 95).

"يـدرك أنـه أضـاع أشـياء كثيـرة.. بـدت لـه الحيـاة مملـة كـالمطر بـلا مـاء.. وكـالحرب بـلا صراخ وقتلى.. يشعل النور في الغرفة ويقفز من سـريره.. يتأمـل وجهـه فـي المـرآة.. يتأملـه جيداً، فتجتاحه الرغبة في أن يحطّم المرآة ليتجنب رؤية الهزيمة في عينيه، لكنه يرفع كتفيه، وكأنه يمضـي تحت غيوم مرفوعة في سماء بليدة كالأشرعة على رؤوس الحراب.. يدرك أنـه يقف اليوم وحيداً أمام العـالم ليشـقّ طريقـه بعيـداً عـن الرفـاق والحـزب، أحسّ أن شـهوته لحبيبـة بعديـة تتمايل فـي داخلـه كالتخيّل.. تتموج كالبحر.. تمنَّى أن يرى نادية في تلك اللحظـة.. تمنَّـى أن يـذهب إليها الآن فيحكي كل شـيء، ولينتـه العـالم بعد ذلـك". (علـى لسـان السارد – ص 106).

"كانـت تعـرف.. وكـان عبـد الـرحمن يعـرف الجميع أن نادية لا تقصد بصـفتها أنثـى.. بـل لـم يعد هذا الوجود الأنثوي المجرّد يثير في أذهانهم تلك الشـهوات السـاذجة إلـى جسد امـرأة.. العلاقـة معهـا شـيء آخـر.. دخـول فـي عـالم مـن الـرؤى.. والقدر.. والجنون.. والحلم.. حـاول أن يقول شيئاً فتلعثم، وهي تنظر إليه بتركيز خارق.. مرت ثوان قبل أن يجد نفسه غارقاً فـي نحيـب حـاد تتطـاير منـه الكلمات بـدون هدف". (علـى لسـان الـراوي – ص109).

".. ويضـيء وجه عمر في ذلك الليل الذي تعبـره ناديــة تنظــر إلــى رفاقهــا.. لا تســمع مــا يقولـون.. ربمـا كـانوا يناقشـون معـاً أمرهـا.. ربمـا.. لا أحد يدري.. ولا حتى هي لكنها اليوم.. في هذه اللحظـة.. حتـى تلك الثانيـة أصـبحت ناديـة تشـك بالنـاس جميعـاً.. بكـل إنسـان عرفتـه.. أصـبحت تشــك حتــى بمحمــد وفاضــل وعبــد الــرحمن والأخضـر.. من يدري إذا كان كل واحد منهم لن يسقط غداً بطريقـة مـا؟..".(على لسـان الـراوي – ص 141).

"بعـد ذلـك كانـا يحرصـان فـي الفنـدق وأمـام الصـحافيين والزبـائن والخـدم والغربـاء علـى إخفـاء سـعادتهما.. يهربـان بحبهمـا بعيـداً عـن الجميـع.. واكتشفت نادية في عمر عاشقاً مجنوناً. واكتشف في جسدها بحراً من الحب".

قال لها يوم التقاها في باريس بعد شهر من اللقاء الأول "كان جسدك صحراء تتسع لشمس لا تغيب.. أرض لم تستسلم للريح الباردة".

وخــلال أيــام فــي الجزائــر، أعــادا اكتشــاف الحالم معاً.. كان يردد على مسامعها عندما تغرق فـي الحديث عن بيروت "أيُّها الشرق الآتـي إليها بانكساراته وهزائمه، سوف تعيدين اكتشاف هويتك الحقيقية". ويردد أحياناً وهو يضـحك مازحـاً "أنـت طفلـة مفرطـة الـوعي بـذاتها.. مفرطـة البحـث عـن ذاتهــــــا". (علـــــى لســـــان الـــــراوي – ص151).

رواية من يجرؤ على الشوق معرض للخيبة والانكسار الذاتي المشبع بالمزاعم والأوهام.

-"وحدثتها (يقصد عمر) فيما بعد عن ذلك فضحكت كثيراً وقالت لك: كنت أسكن دمك قبل أن تدري". (على لسان الراوي – ص 215).

"أحس أن لا حول لـه ولا قـوة.. أحسّ أن رحيلها يدمره كما لم تدمره الحرب. كان يدرك جيداً أن بإمكانـه أن يقـود قبيلـة، ويحـارب وينتصـر، وينهزم، ويسمى بطلاً، لكنه أعجز من أن يطلب إليها البقاء. آخر نظرة ألقتها عليه، نظرة يمتزج فيها الجنون بالدمع.. نظرة مليئة بالحنين.. نظرة لا يدرك كيف يفسرها..

أحنى رأسه بينما ظلّت الطائرة تعول على أرض المطـار.. ترسـل أصـواتاً حـادة كنحيـب النسـاء.. وغابـت ناديـة.. ابتلعها الغيـاب الكبيـر الذي بدأ في حياته الآن.. هل أحب نادية أحبها حتى الجنون، لكنه لم يملك ...
نهاية ممكنة لذلك الحب، فالزم...
فـي وطنهمـا..". (علـى لـ...
ص 217).

-"إن وحدتهما تملأ الجسد...
والمكان.. بل العالم كله". (ص

تبدو الرواية معرضاً للخيب...
المشبع بمزاعم وأوهام منذ الص...
فاضل: "إننا مسيئون ومتورطو...
الـذين يعيشـون داخـ...
(ص 6).

- البلد المضيف سوف يسمع فاضل الفلسطيني هذه العبارة كثيراً وسيكون دائماً في بلد مضيف مهما تغيرت الأسماء وحدود الدول وكلمات الأناشيد الوطنية.

وتكتمل مناحة الوهم حين تصف نادية الحرب الأهلية من مكانها المترف في باريس:

"وغرق كل منا في غربته. وغرقت في الوحدة التي تطاردني دون رحمة.. وحدة امرأة بعد الثلاثين تنتظر بعيداً عن أرضها أن يقف أزيز الرصاص عن اغتيال أصدقائها واحداً بعد الآخر.. أن يقف وحش الموت الكاسر عن التهام كل ما هو جميل ورائع على تلك الخارطة التي أسميها "وطني"".(ص 6).

وتسوغ الرواية هذا النواح، فنواحها "هو اللغة الوحيدة الصالحة للرد على تساؤلات عمر" (ص 221) ولأنها تعرف أن الوطن هو "السجن" (ص 229)، وأن شوقها إلى الوطن أخطر من القنابل والمؤامرات العسكرية وحملات الأعلام المتبادلة بين الأنظمة، "فكيف تجرؤ امرأة مطاردة بتاريخ ولغة كتاريخها ولغتها أن تشتاق دون إذن رسميّ؟". (ص 228).

3-2-

الخصائص الفنية:

أما الحوافز الحكائية التي تستند إليها الرواية لإيصال بلاغها أو خطابها فهي:

أولاً-هرب محمد ووصف لحظة إعدامه ولقائه بالدكتاتور المغتصب الحكم: "كنت أريد قبل إعدامي أن أسوي الحسابات بيننا: دم رفاق غطى جدران الزنزانات الرطبة.. اغتصاب نسائنا من قبل جنده على مرأى من أطفالنا.. صرخات التعذيب الوحشي تخترق صدر الليل والصمت" (ص 11).

ثانياً-احتراف الأخضر الثوري وانتقاله من مدينة عربية لأخرى رافضاً لا يلوذ إلاّ على كأسه:

"غادرت مدينة "العدم" إلى المشرق، علّني أجد جذوري، أو هكذا خيّل لي، وبعد ذلك بحثت طويلاً عن "الأمة".. عن تلك الأمة التي قرأتها في إشعار لبيد، وقيس بن الملوَّح، والشنفرى، لكنني لم أجد إلاّ تابوتاً يمتد من الخليج إلى المحيط، قررت ذات يوم أن ما قرأته في الكتب لا ينتمي إلى الحقيقة فتركت المشرق إلى باريس". (ص 13).

"منذ زمن بعيد بعيد، اختفت هموم الأخضر الشخصية ولم يعد يقلقه مصيره أو مصير أطفاله،

- بحثت طويلاً عن تلك الأمة التي قرأتها في أشعار لبيد وقيس بن الملوح والشنفري لكنني لم أجد إلاّ تابوتاً يمتد من الخليج إلى المحيط.

لم يعد يقلقه أن ينام أو لا ينام، أن يأكل أو لا يأكل، أن يعمل أو لا يعمل. أصبح همه الوحيد أن يكون عربياً أو لا يكون. وبحث الأخضر في منفاه أن يكون عربياً. كان يخيّل إليه أن اعترافاته بالهزيمة، والثورات المطعونة، والانتصارات الموهومة، هي أسس راسخة لانتمائه وسط صخب مدينة باريس، وهكذا كتب ذات مساء رسالة لأحد أصدقائه يقول فيها:

ما أزال أمارس متعة التسكّع وحيداً في المنفى. إنني أسكن موطن الكارثة التي حلّت ببلادنا". (ص 50-51).

ثالثاً-مطاردة فاضل من نابلس إلى المنافي، ومعه معنى فلسطين ووجودها: "البلد المضيف.. سوف يسمع فاضل هذه العبارة كثيراً.. وسيكون دائماً في "بلد مضيف" مهما تغيّرت أسماء المدن، وحدود الدول وكلمات الأناشيد الوطنية". (ص 35-36).

رابعاً-عبد الرحمن "المتمرد على سلطان الثروة" (ص 42)، الذي فرح لأخبار انتفاضة "عابد" (مكة) في بلده، ثم سجنه في جزيرة معزولة في مياه الخليج إثر القبض عليه ورفاقه، وهم يناقشون دراسة عن مستقبل البلاد النفطي، ثم هروبه إلى أرم (دمشق) سيراً على الأقدام، وخلافه مع قيادة حزبه ولجوئه إلى باريس في نهاية المطاف مستكيناً للأوهام وتنميق الكلام:

"في بداية اللقاءات التي كانت تجمعهم في "كلوزري دوليلي"، حلم عبد الرحمن أن يطلقوا من منفاهم تلك الشرارة التي تقر مستقبل شعوب تغطّ في نوم عميق وراء المتوسط. لكن الأيّام تمضي.. تمضي الأيام سريعاً مجنونة دون أن تبدع تلك اللقاءات أكثر من الندب.. ولخصت نادية ذات مساء واقع أصدقائها، بل واقعها معهم، بعدة جمل يتذكرها كل منهم عندما يأوي إلى فراشه:

-لا تحلموا كثيراً بالزمن الذي لم يعد زمن الكواكبي.. لقد مضى الزمن الذي كانت تصدر فيه باريس إلى الوطن العربي زعماء منفيين..". (ص 53)

خامساً-فعل عمر الثوري في جبهة تحرير الصحراء والتحاق نادية به عاشقة ومعشوقة ثم انقلابها على الوضع بعد أن تأكدت على أرض الواقع من تقديراتها:

"وتذكرت نادية أنها قرأت كثيراً عن حرب الصحراء والتحاق نادية به عاشقة ومعشوقة ثم انقلابها على الوضع بعد أن تأكدت على أرض الواقع من تقديراتها:

"وتذكرت نادية أنها قرأت كثيراً عن حرب الصحراء في الصحافة الفرنسية، لكنها لم تفهم، ولم يكن هدفها أن تفهم. فمنذ انفجرت هذه الحرب وهي ترفضها وتعتبرها حريقاً جديداً في التمزق العربي". (ص 149).

"كانت تتصبب عرقاً رغم برود الطقس الصحراوي في الليل، وظلت مستغرقة في الصمت محاولة البحث عن مخرج من هذا المأزق.. أخذت تردد لنفسها همساً: "هناك حقيقة واحدة ينبغي أن أتمسك بها مهما كانت الظروف، "إن مستقبل الأمة التي أنتمي إليها بريء من هذه الحروب الفظيعة التي يشغلوننا بها".

أحس فجأة بغربة قاتلة.. غربة تضرب جذورها في أعماق الروح..

كم تكشف هذه الصحراء إحساس المرء بالغربة**!**". (ص 178).

"ذهبت إلى المسؤول العسكري لتسأله عن معنى بقاء هؤلاء الأسرى في الصحراء؟ وسألته لماذا لا يعاد هؤلاء إلى أهلهم وقيادة الجبهة تصرح باستمرار: "إن حربنا ضد النظام وليس ضد الشعب". ناقشت الأمر مطوّلاً كأنها مندوبة

الصـليب الأحمـر أو هيئـة العفـو الدوليـة، لكـن المسؤول العسكري. قال لها بهدوء دون أن ينفعل لحرف مما تقوله: "إنها الأوامر العليا". وصرخت نادية في وجهه: "أوامر من.. أليس هؤلاء عرباً مثلكم"؟". (ص 203).

"هكـذا يبـدأ رحيـل جديـد فـي حيـاة ناديـة الإبراهيمي.. رحيل من دون حقائق أو أحلام.. أو أوهام عن الحب والفناء في صدر رجل.. ثلاث ليال مرت وعمر يحاول إقناعها بالبقاء لكنه يدرك تماماً أن كلماتـه تـذهب عبثـاً.. فناديـة هجـرت بيروت خوفاً من بشاعة الحرب الأهلية، وهاهي تبدو الآن مقتنعة أن حرب الصحراء هي حرب عربيـة – عربيَـة لا تستطيع أن تقبل حتى أكثر دوافعها عدالة". (ص 206).

سادسـاً–حكايـات حـب أو جـنس أو لقـاء بنساء في حياة هؤلاء الأصدقاء وغيرهم:
وكاتيـا، ناديـة وخالـد، ناديـة و
واليزابيـث، الأخضـر والمراكشـية
وايرما، مادلين والجنرال المحرر..

سابعاً–زيارات الأماكن أو تذ
سـيّما مقهـى الكلـوزي دوليـ
الصحراء، القاهرة، مراكش، عمان

ثامنـاً–نقد الصحافة المهاج
داخلها.

تاسـعاً–صورة بيروت، وحربه
تستثيره من صور الجنوب.

عاشراً–حوارات المقهى التي تحتل أكثر من نصف الرواية.

إن حميـدة نعنـع وهـي تنـوح نادبـة علـى المصـائر القوميـة ووضـعية الـوطن العربـي فـي "فارق الحرية" بين العرب والغرب، وفي الحروب الطاحنـة بين العرب والعرب إعلامياً وعسكرياً، وفـي غيبـة حقـوق الإنسـان، وفـي هـدر الثـروات

– يشي تعبير حبل السرة بهذا التعلق الأبدي بالوطن لأن الإنسان متعلق بأرضه ووطنه مثل السرة.

العربيـة.. وفـي.. وفـي.. مما تطرقت إليه الرواية تلتفت كلياً من وعي الآخر ومكانته في ذلك كله، وتنثر رذاذ كلمات مجانية عن وطن يحترق في كثير من أجزائه على الرغم من تكرار الأقوال النائحـة علـى لسـان الأخضـر: "نحـن مجموعـة جبنـاء لأننـا هجرنـا بلادنـا، وعبثـاً نبحـث عـن الخـلاص فـي مكـان آخـر". (ص 135).

مـا قيمـة هذا الـوعي المجـاني الخائب أمـام مـن يمتزجـون بـواقعهم ويكتـوون بلهيبـه لحظـة بلحظـة، وأن الآخـر، الـذي تعتـرف بـه الروايـة غازياً، مكان لنعمة القمة وتصدير المتاعب سلاحاً ومؤامرات وإعلامياً وتبعية بأشكال لا تخفى.

إن "مـن يجـرؤ علـى الشـوق" صـوت واحـد نوّاح مثقل بتورم الأنا الفردية، ولكنه وهو يوجه نقده القاسي لبعض الأحوال العربية المتردية، لا يعمل بصيرته في الرؤية الشاملة للعلاقة بين وعي الذات ووعي الآخر، لذلك غيّبت الرواية الذات في غمرة انخراطها في حياة الآخر، وهو مأزق هذه الفئة من المثقفين التي ركنت إلى وضعها الجديد متغافلة عن حقيقة الوطن، ومتغافلة عن حقيقة الآخـر، وهـو سـبب رئـيس فـي مأسـاة الـوطن. والأدهـى أن حميـدة نعنـع تعطـي هـذا الصـوت الواحد النوّاح صفة القدرية، وكأن الواقع قد توقّف لدى إحساس نادية برحيل الأصدقاء: "حملت سيدة الحانة شالها الصوفي الأسود ولفت كتفي نادية.. كان كل شيء يغرق في الصمت من حولهما.. وحتـى صـوت البيـانو العتيـق قـد تلاشـى" (ص 245). يـا لهـا مـن خاتمـة مروعـة لامـرأة نـادرة خارقة تملك المعرفة والحلول السحرية للأوضـاع لتي تفننت في وصفها من بعيد.
هذه الرواية هزيمة وعي المثقف
. لا شكّ في أنها هزيمة المثقف
ـي المولـع بنرجسـيته قبـل كـل

– تعطي حميدة نعنع الصوت الواحد النوّاح صفة القدرية وكأن الواقع قد توقف لدى إحساس نادية برحيل الأصدقاء.

شيء. لقد تسربل وعي الآخر في تلافيف النواح على قدر أمة تذهب في التردي والخلافية والعماء، وهو مظهر من مظاهر تأزم الذات العربية.

4-"حبل السرة" لسميرة المانع:

عنيت سميرة المانع في رواياتها كلها بصورة الآخر، وإذا كانت رواياتها الأوليتان "السابقون واللاحقون" (1972) و"الثنائية اللندنية" (1979) تستغرقان في منظور وعي النسوية للذات والآخر: تأمل الذات العربية في موضع الآخر، سبيلاً لتلازم وعي الذات والآخر، فإن روايتها الثالثة "حبل السرة" (1990) تمعن في تأمل الذات العربية في موضع الآخر إياه، دون عناية بقضية وعي الآخر أو تلازم وعي الذات والآخر، فما يحدث في الرواية هو مرثية للذات إثر حرب الخليج الأولى، أو هي مرثية للوطن في مكان الآخر، ويفاقم حدة هذه المرثية مقارنة ما يحدث في الوطن، بما آل إليه الآخر من تقدم وتحضر ومدنية، فتصير النسوية عند المانع في هذه الرواية إلى مواجهة العالم من خلال مواجهة الذات.

عالجت الروايتان الأولى والثانية أوضاع سليم ومنى منذ خروجهما يافعين من العراق في مطلع الستينات إلى لندن، فتجنس الروائية المثاقفة مع سليم شأن غالبية الروائيين العرب الذين تصدوا لصورة الغرب، في حين تحافظ المرأة على استقلاليتها وواعيتها، وإن تغلبت على سردها المجادلات الفكرية.

4-1-

توصيف الرواية:

في "حبل السرة" جنوح إلى "حوار الذات" تصير معه الرواية إلى أغنية حزينة للوطن في مكان الآخر: لندن، وكأنها تعبير سردي مكثف لأدب النفسي والاغتراب حيث يعاني العراقيون أشدّ للمعاناة في الوطن، وامتداد هذه المعاناة إلى النفي ومأساة الحياة في مكان الآخر الذي ليس لهم، فتظهر الرواية الحزن والأسى على حال الوطن من لندن، وتوسع الرؤية إلى أمكنة أخرى متعالقة للعراقيين المنفيين في دمشق وفي موسكو، ويشي تعبير حبل السرة، وهو اسم الرواية، بهذا التعلق الأبدّي بالوطن، الذي يزداد تماسكاً في مواجهة التأزم الشامل، وحسب تعبير الرواية، فإن الإنسان مرتبط بأرضه ووطنه مثل حبل السرة:

"الأرض وآثارها لا زالت باقية، البشر تبعثروا يلوبون في الأرض الواسعة، لا فكاك لهم، خفقتهم، رغم كلّ شيء، مع تلك البقعة، مشدودين كأطفال ما فتئوا مرتبطين بحبل السرة". (ص 27).

تتقصى الرواية أحوال العراق والعراقيين في استجابات وانطباعات مختلفة، ولا فرق في ذلك بين الرجل والمرأة. ثمة ذات متوجعة تصف وتتأمل في حوار خاص مفعم بالشجن ما يلبث أن ينفتح على تجارب مؤسية، فيغرق العراقيون في البؤس مما أورثته حرب الخليج الأولى، أو الحرب العراقية –الإيرانية، وهي أدت بشكل أو بآخر، إلى الحرب الثانية.

يظل ضمير المتكلم هو السائد عند المانع، وهي مديحة في هذه الرواية بديلاً لاسم منى في الروايتين السابقتين، وتفتح السرد على أهوال الواقع بما يشي بمناخ الرعب المحيط، إذ تصادف مديحة التي تعمل أحياناً في مرافقة المرضى

برجل كان صديقهم، ويبدأ معهم أسئلة أشبه بالتحقيق. ثم تكتشف، إثر مغادرته بؤسه فتلوم نفسها، ولكنه جوّ الرعب الذي يتعامل من خلاله العراقيون! وتسمي هذا المفتتح السردي "كل هذا الجاز"، توكيداً على الدلالة المجازية لعنوانات الفصول جميعها في نسج البعد الاستعماري للمبنى الروائي برمته فلا تعرض الرواية لحدث واحد أو أحداث معينة، بل تروى الأحداث، وهي غير متوالية، بتأثيرها على وجدان الراوي (مديحة)، تلك العراقية المغتربة التي تنتقل من عمل لآخر، ويوحي السرد بالوطأة الباهظة على روح الراوي إزاء ابتلاء الوطن بمحن متواصلة، على أن التأزم الذاتي الخاص للراوي مديحة استعارة للتأزم الذاتي العام للوطن. ونلاحظ ما يشي بذلك باستمرار، بينما الحزن منتشر ومتصل مع أغنية شجية ترددها مديحة:

"خدري الشاي خدري

عيوني لمن أخدره

خدرته بالفانوس

حسبالي قوري (إبريق الشاي

تناهض مديحة ما يجري و

للأمور حين تتحدث مع عفاف

للأمور"، وهو عنوان الفصل الث

نسقاً مقارناً مع الخبرة الإنسانية اله

"أنا إيطالي، هاجرنا منذ

الثانية. خسرنا الحرب، كما تعلم

أنحاء العالم. أتعلمين أن القرن ال

التهجير، فمنذ الحرب الأولى والثانية والتهجير جماعي" (ص 17).

وتستوي المقارنة في النقمة على الحروب ومشعليها:

"أفكر، أحياناً، أبسبب التعب يكره القادة والمسؤولون الناس؟ ألأنهم مرهقون يكرهون

– الرجال سيلطخون سمعة الانثى يأكلون نصيبها يشوهونها اللهم إلاّ إذا كانت لديهم مصلحة عندها سواء أكانت بالجنس أو بالنقود.

الآخرين فيشرعون القوانين الظالمة معقدين الأمور. أتكون الراحة ضرورية لهم؟ الإجازة مهمة كي يستعيدوا شعور الرحمة والحب؟ وأتساءل أيضاً، ألهذا السبب يؤجج كبار الساسة والزعماء في العالم المنازعات والحروب؟". (ص18)

ثم تتضح إحالة المقارنة إلى واقع الحال بذكر القرار الذي يرمز إلى التدخل في أدقّ المسائل الشخصية لبني وطنها، ويحمل القرار رقم 196 لعام 1968، ويقضي بتحريم كل عراقي متزوج من أجنبية بعد تاريخ كذا وكذا من حق التوظف في الدوائر الرسمية وشبه الرسمية، وتشخص الحالة من خلال شخص شاكر الملحس الذي سرعان ما طلق زوجته الروسية، وتزوج من سنية بكل بساطة، وتعلّق ببساطة مريعة: "بعض الناس لديهم مصالح لا عواطف، إنهم أنانيون فقط". (ص 20–21)، "شخص من هذا النوع لا يرف له جفن، ولا يعرف الرحمة، ولو رأى الشارع مملوءاً بالجثث، ما دام هو وأولاده بخير وأمواله باقية". (ص 22).

أمّا الإحالة الأكبر في المقارنة بواقع الحال فبينها الفصل التالي الذي يحمل عنوان "حبل السرة"، وتتذكر فيه مديحة الأماكن التي أصابها الهرم مثل البشر تماماً، وتقصد محطة قطار

1987 التي تختلف كلياً عن

197. لقد شاخت، وغارت

وظهرت بها نتوءات وزوائد،

اكن تماماً، ولا يبقى منها إلا

ع جداول وأنهار يابسة رأتها

طائرة أثناء عودتها قبل عشر

الأصلي، العراق. ثم ينداح

العراق والعراقيين في حمأة

بة الإيرانية التي أفنت الأرض

والآن، آلامها بالتأكيد فظيعة، ولا تستطيع أن تقول شيئاً، إنها تنظر فقط مثل

– الإجازة ضرورية للقادة والمسؤولين كي يستعيدوا شعور الرحمة والحب.

حمامة متوجعة "رأيتها تدور من الألم، تدور ورأسها أكثر دوراناً، حتى جناحاها تهدلا على الأرض، ظلّت تمشي على أربع بجناحيها أيضاً، إنها تنظر فقط، تنظر" (ص 30).

وتعود بحزنها إلى وصف إحداهنا أحدهن في ضاحية من دمشق عام 1985، فثمة الهجران والفقدان والتهجير والعذاب بينما "العالم كله محصور بشخص المحبوب، نرى العالم من خلاله، هذا ما نحس به، على أية حال، لكن البشر ليسوا أحراراً، العالم الخارجي وراءهم، يحاسبهم، يلاحقهم، لا سبيل للخلاص منه، في الأقفاص خارجها، إنهم لا يستطيعون أن يكونوا أحراراً. البشر، للأسف، ليسوا أحراراً، لا يمكن أن يكونوا أحراراً". (ص 37).

وهذا هو وضع الوطن، قفص من الأقفاص، وتحمله معك أينما ذهبت، وهذا هو خالها في ضيافتها بلندن، وعندما غادر إلى غرفته لينام، "تركته كما لو أنها تترك العراق كي تستريح أيضاً". (ص 46).

ويأتي التعليل في الفصل التالي "خاتم وشذرة"، حيث صراخ المثقفين المهملين المنفيين: "أنا أعطيك حلاً. ما نريده في العراق هو الحرية ثم الحرية ثم الحرية". (ص 54).

4-2-الخصائص الفكرية والفنية:

وتورد الرواية، وهي صوت ذاتي يحاور آخرين أحياناً، ما يدعم المبنى الرمزي استحضاراً لذكرى المواجع، واستطاعة الكتابة عنها، غير أن المواطن الذي بدأت فيه كتابة التاريخ، ونشأت الميتولوجيا، واختيرت من الرب لتعطي الحياة للبشرية، يوغل في الفاجعة، وكانت النتيجة المخيبة للآمال والمتوقعة في الوقت نفسه، أنها ذهبت لتكتب قصة بهذا الموضوع، وأطلعت عليها صديقتها عفاف، "فلا تراها الأخيرة إلاَّ قصة عادية مفتعلة كاذبة". (ص 73).

وتتردد الأصداء إياها لدى عمل مديحة مترجمة، ورفضها ما يطلب منها، فقد أخبرها "بالمواضيع التي علينا تجنبها بالقصص، وهي: الجنس، الدين، السياسة، هذه أمور نحرص على عدم خوضها، لأنها تسبب المشاكل" (ص 88): وما عليها إذن إلاَّ أن تكتب أو تترجم قصصاً بلا طعم ولا لون ولا رائحة، ولا تنسى أن ترفع صوتها الأنثوي في مواجهة الذكورة:

"-ماذا تقولين؟ أتريدين مساعدة وتشجيعاً منهم؟ ها، ها، ها، عسى ألاّ تكوني تحت رحمتهم، وفي متناول يدهم. سيلطخونك بالأوحال، يلصقون بك تهماً ما أنزل الله بها من سلطان، سيغمطون حقك، يأكلون نصيبك، يشوهونك، اللهم إلا إذا كانت لديهم مصلحة عندك، سواء، أكانت بالجنس أو بالنقود، أو أنت ممن يلحسون الأقدام، آنذاك، يدعونك للمؤتمرات التي تقام في البلاد العربية، وتهدر فيها أموال الشعب الخائب، يسكتون عنك، يمدحونك، يعشقونك، يتغزلون بك وبكتاباتك، يبحثون في معانيها، يضيفون إليها ما ينقصها، وستظهرين وكأنك جين أستن أو شارلوت برونتي أو جورج صاند، أما ما عدا ذلك فلا تجدين عندهم إلا خرساً وآذاناً صماء". (ص 92).

ثم يعضد المبنى الرمزي للرواية بالإشارة إلى التدجين وغيره" مما طال الأجل في فن الحياة: الشعر والشهداء.

وتستعيد في فصل تال إحالة أخرى لوصف ما يجري حين يدور الحوار حول عبد الكريم قاسم واحتدام الصراع آنذاك على العراق، فلقد "قصمت ظهر البعير فجأة خطبة لعبد الكريم قاسم بعد إعطاء الاستقلال لدولة الكويت الجارة سنة 1962، حينما طالب على حين غفلة بضم

الكويت في خطبة إلى العراق معتبراً إيّاها جزءاً منه، مؤكداً أنها قضاء تابع للعراق أيام الدولة العثمانية. لم يكن الأمر إلا مفاجأة كبرى المقربين إليه، ناهيك عن أبناء الكويت والشعب العراقي معاً.

وبقدر ما كان عبد الناصر مخطئاً في إلحاحه ورغبته في ضم العراق والدول العربية الأخرى إلى مصر قسراً، عن طريق الرؤساء والفتن والمؤامرات، كان قاسم قد وقع في الفخّ نفسه، جاعلاً من مسألة الوحدة العربية أداة اغتصاب وضم دول إلى بعد استشارة الشعب وأخذ رأيه ليقب حقيقية. لقد طفح الكيل وبان غ أوهامه. تعرى نظامه الفردي لحق بشخصيته. لم يعد من ش إنه سيسقط من القمة، فالدولة من صغرها وقصر عهدها أبناءها ثابتون على عهد حكا الحكّام هناك لفترة وجيزة كس ومحبته عن طريق تحسين أد الاقتصادي ومداراته، لا يستطيع خطاب متسرع من فم عبد الكريم قاسم تغيير شيء من واقعهم الحالي، بل لقد فضحت تلك الخطبة رعونة وعدم تقدير تفكير قاسم في حساب الأمور. بينت جهله وطيشه، أوقع قاسم نفسه في مأزق لا يؤهله للحكم لا في الكويت فحسب، وإنما في العراق أيضاً". (ص 120).

_ ***التفتت سميرة المانع إلى منظور وعي النسوية لحركة التاريخ في موضوع قلما عولج بهذا العمق.***

أما الخاتمة فتكون مع دلالتين أخريين، الأولى هي أن خالها أعطى لبنانياً نقوداً لم يوصلها لها، ويبكي لأنهم طلبوا منه أن يقتل أولاده. فمن يهرب من الجبهة يقتله والده، ولكن "ما أهمية الوطن دون أولاد، وما أهمية العراق دون أولاده" (ص 133)؛ والثانية هي صعوبة تعليم الأولاد العربية، والهوية معرضة للضياع، وضحك كالبكاء، "فالإنسان مضحك والعالم مضحك". (ص 140).

هل هي عودة إلى المثل الشعبي: "شر البلية ما يضحك"، فقد بلغ البكاء على الوطن حدّ الضحك إيغالاً في تشريح الذات القومية المتأزمة، وقد جهدت الروائية أن توطد مبنى رمزياً لروايتها يراكم التفاصيل السردية الحميمة المقتطعة من ذاكرة مفعمة بقلق الخوف على الوطن، فتتلاطم في فصولها المنتقاة أصوات العذاب وأصداء التأمل خشية على المصير القومي الذي يتطوح في أهواء السياسة والنهم إلى السلطة لدى سياسيين طغاة، ولذلك تكثر في الرواية المجادلات الفكرية والإحالات الثقافية. وأما المجادلات الفكرية فلا تذكر لذاتها أو بقصد الاستعراض الثقافي، إذ ترد ممتزجة غالباً بلوعة الإحساس بأزمة الذات الخاصة والعامة؛ ونشير على سبيل المثال إلى جانب من حوارها الذاتي حول وضع الأطفال العرب في المنفى الإنكليزي، فهم ينقطعون عن تراثهم ولغتهم العربية ودينهم الإسلامي، ويشير المعضلة المؤرقة للعرب المنفيين مد تطويله للتعرف إلى الوضع

_ ***الأطفال العرب في المنفى الإنكليزي ينقطعون عن تراثهم ولغتهم العربية ودينهم الإسلامي.***

، الذي جلبه لها في أول يوم:

طلعيه على تاريخنا، أكثري من ر منطقتنا. حاولت أن أتكلم معه ، منذ أن بدأ النطق، خفت أن ات اللهجات المختلفة في البلاد ـه إلاَّ بالعربية في البيت وهو يعرف أني سأتألم منه إذا رد عليّ بالإنكليزية، فأنت تعرفين كم سيشق عليه الأمر لو أهملها الآن ولم يتعلمها في الصغر، خصوصاً أمه إنكليزية.

–وماذا حول الدين؟

-ليقرأ القرآن، وليحفظ ما يتيسر له من سوره الصغيرة السهلة الحفظ، لا داعي للتشديد عليه في الطقوس، يكفي أن يعرف مغزى الإسلام كدعوة لإصلاح الأمة التي نزل بها، أستطيع أن أقول رأيي ببعض التواضع، يكفيني أن يعرف أن المسلم هو ما قيل عنه:

[المسلم من سلم الناس من لسانه ويده].

أمسكت مديحة بيد الطفل رشاد، وعمره سبع سنوات، أدخلته في الغرفة فحدَّق به بقية الطلبة، وسرعان ما امتزجوا ببعضهم البعض، التمت رؤوسهم على حلِّ مشاكل الحروف العربية المختلفة تماماً عن الحروف اللاتينية، مهمومين، متبارين كأطفال يتعلمون ركوب الدراجات لأول مرة.

-أبله، أبله رشاد أمه إنكليزية.

سمعت أحدهم يقول في أحد الأيام، بعد غلط الأول في قراءة القرآن غلطة ملفتة للإسماع، أكان تعليق زميله للذم أم للتحرش؟ لا تدري بالضبط، احترس رشاد أن يرفع عينيه لها، شعرت أنه محرج قلق، ينتظر الحكم عليه، الأمر متوقف عليها:

-طيب، وسيتعلم اللغتين العربية والإنكليزية أليس كذلك يا رشاد؟ سيفهم الحضارتين الشرقية والغربية.

ابتسم حياء، شعر بالاطمئنان. لا شكّ أنها أفرطت بالتشجيع، خافت نعرة تعصب خافتة، بغضاء تصدر منهم ضيقة الصدر، يحارب ويستفز ويستعدى عليه بسبب أصل أمه الإنكليزية ستكافح التعصب عند هؤلاء الأطفال الأبرياء تطرد الكراهية والمقت من قلوبهم الصغيرة، تعدهم بالتشابه والتساوي والعدل فيما بينهم، إنهم بشر وحسب وكل امرئ وما جنت يداه، ﴿ولا تزر وازرة وزر أخرى﴾. إنها فرصة ذهبية أن يعطى لها أطفال خام لتصوغ منهم أناساً طيبين متسامحين متآخين على قدر تصورها وإمكانياتها. تذكر المرأة الكردية التي دخلت على الاجتماع العربي النسوي في لندن، كالفارة من غارة توا، جبينها مشوش وعيناها ملتاعتان، أخذوا الميكرفون من يدها قبل أن تصف رعب سقوط الأسلحة الكيماوية على قريتها في كردستان العراق.

أقوام، أديان، مذاهب كلها بالوراثة تأتي دون اختيار. إحن مشاكل، غيرة، كراهية، هل تستوجب الحياة القصيرة كل هذه التعقيدات؟ يا أختي، هل يكفي القوم أن يحكمهم واحد من بني قومهم أو من دينهم أو من طائفتهم؟ هل تضمنين أن يكون صالحاً عادلاً نزيهاً، أم أن الأمر مجرّد خدعة؟ تفكر في حوادث التاريخ، في الحكّام الطغاة المجرمين، القساة، حسناً، ألم يكونوا حكاماً يشبهون شعوبهم، ديناً وقومية وحتى إيديولوجية؟ المسألة بحاجة إلى نظر". (ص 138-139).

هل أصبحت كتابة الراوية عند سميرة المانع واضحة؟ أعتقد أنها استطاعت أن تميّز شغلها الروائي بالأمور التالية:

أ-الالتفات إلى مدى واسع عن منظور النسوية إلى منظور وعي النسوية لحركة التاريخ في موضوع قلّما عولج بهذا العمق، أعني به تأمل الذات العربية في مكان لآخر؛ الغرب. لقد أفلحت المانع في التخفيف من تأثير نزعة التماهي بين المرأة وكتابتها نحو إدغام الذات الخاصة بالذات العامة، فاستخدمت عناصر سيرية في سرد ينفتح على التجربة العامة من رؤى متعددة فكرية وسياسية واجتماعية وإنسانية لمقاربة وعي الذات المتأزمة المحاصرة في ذلك الطغيان إلى حدود مروعة!

ب-يغلب طابع النجوى المدعم بالجدل الفكري والسياسي على فضاء الرواية، مما دعا إلى الموازاة بين المبنى الواقعي والمبنى الرمزي،

وتخسر الرواية مضاء أطروحتها إذا أغلقت نسقها الرمزي والاستعاري الذي تغذيه استراتيجية العنوان وعنوانات الثقافية والتاريخية والأنثروبولوجية والشعبية كما في الأغاني وذكر وقائع محددة، والانتقال من وصف الحدث إلى ترميزه في مجمل عملية وعي الذات المتأزمة.

ومن هذا المنطلق، كانت الرواية مرثية مفعمة بدلالات الحزن النبيل على مصائر فردية هي تعبير عن مصير قومي مثخن بالجراح والنكبات والمحن الأليمة.

5-"مدينة الرياح" لموسى و

- رواية مدينة الرياح سرد فانتازي للإجابة على سؤال الهوية عبر نقد الذات ونقد الآخر معاً.

يجاهر موسى ولد ابنو
القلقة والحائرة حول الهوية ا
"مدينة الرياح" (1996م)، فالذا
بين ماض وحاضر ومستقب
انتماءات متعددة إفريقية وإس
وعربية، والمؤسي في أسئلة ول
القاسية على أن الذات العربي
عليها "حفرية" في مختبر.

موسى ولد ابنو، تخرج إعلامياً وأكاديمياً في مجال الفلسفة، وعمل في المنظمات الدولية كالأمم المتحددة، وهو اليوم مستشار لرئيس جمهورية بلاده، وقد كتب لأول مرة بالفرنسية روايتيه "الحب المستحيل" (1990م) و"البرزخ" (1993م)، ثم نشر روايته "مدينة الرياح" بالعربية، وتلتها رواية "الحب المستحيل" (1999م). والروايتان بالعربية أقرب إلى النص الموازي للروايتين بالفرنسية، أي أن الروائي لم يخرج عن النصّ السابق، ولكنه لم يعربه أيضاً.

أدخل موسى ولد ابنو موضوعه في إطار التنقيب عن حضارته البائدة الذي يقوم به الباحثون، وهم غربيون، من معهد آثار الفكر الإنساني، فالراوي يقرّ سلفاً بأن حضارة قومه صارت آثاراً وحفريات، وفي مطلع الفصل الأول يجعل بطل الرواية جثة مدفونة في قمة جبل، و"حفروا سبعة أمتار لكي يصلوا إلى القبر. تلقف أفضل الباحثين الجثة بارتباك وتلهف تدفعهم رغبتهم الجامحة في استكناه فكر هذا الكائن المنبعث من العدم". (ص7)

تألفت الرواية من ثلاثة فصول بأسماء أبراج هي: الأول "برج السوداء"، وفيه وصف الماضي المدان، انتماء ومعنى وجودياً وحضارياً وقاصراً عن مواكبة العصر، بل إنه منعزل عنه بقرون طويلة، وعاجز عن اللحاق به.

والفصل الثاني "برج البيضاء"، وفيه وصف الحاضر المنعطف بين زمنين وحضارتين، لتبيان الفوارق الكبرى بين قومه والآخر الغربي الذي صار مستعمراً مستبداً مهيمناً على كلّ شيء، بينما مدنية قومه قصبة في مهب الرياح، ولعلّها مقاربة لعتبة عنوان الرواية، "مدينة الرياح"، ثم
ثري على أنه "مبعوث من عالم
رب ثيابه؟!". (ص 85).

- الرواية مرثية مفعمة بدلالات الحزن على مصائر فردية هي تعبير عن مصير قومي مثخن بالجراح والنكبات والمحن الأليمة.

ل الثالث عنوان "برج التبانة"،
اضر الممتد في المستقبل، وغدا
نارة ليست له: "كان فاقد الذاكرة،
!" (ص 171). لقد شهد موته،
عظمياً مفرغاً من لحمه.. وقد لا
هيكل سوى جمجمة، معروضة
حد المتاحف". (ص 191).

عمد ولد ابنو إلى بنية فانتازية لروايته، وأشبع سرده بالمأثورات الشعبية والثقافية الشفاهية والمظاهر الإثنية والأنثروبولوجية، لتصوير هوية مغيبة تحت وطأة الآخر الغربي الغازي القاهر المستبد، ولعلنا نفصل قليلاً في هذه العناصر:

5-1-إطار

الموضوع:

أخذ الأب ابنه قارا إلى قافلة الملح، وكلفه استلاف شيء منه من القافلة، ولكنهم عدّوه عبداً وتركوا ثمنه ملحاً، وغادروا به مربوطاً، مثل سواه بين الجمال، وفي محطة يموت عبد فيدفن، مما يجعل حكيم المنطقة يثور لدفن العبد مع الأحرار، ولا يكفيه الاعتذار ونقل العبد إلى مدفن العبيد، بل طلب عبداً أضحية، وينفذون. ويرافقهم نصراني يركب عبداً لقاء أوراق تبغ. وتمرّ القافلة بمشاهد مستغربة أو فانتازية تمازج السرد مثل مشهد صلاة ذات طقوس محلية ومشهد عروس تُرجم لأنها لم تثبت عذريتها، وامتحان انتقال الصبيان من جيل الأشبال إلى جيل الأسود، ومشهد تالوثان الذي وشى له أحدهم بأن زوجته تخونه مع عشيق لها، فيرسم سيناريوهات لمكيدتها، ومشهد شيبارو يتحدث عن فتاة تطلب أن ينزل الرجل لحيته الطويلة لتلصقها على عانتها، ومشهد قرية اغيارو وقد استوطنها أبو موسى، وكيف تمنى قارا لو يتبادلا المواقع، وانتقال القافلة إلى غانا، وتعهد العبيد بالرعاية تجهيزاً لنقلهم إلى ساحة النخاسة في معرض العبيد التجاري.. وثمّة أيضاً معرض لبيع الإماء.

ثم بيع قارا بعد أيام ببضعة دنانير لسيد يدعى أزباغره الذي سلمه إلى زعيم خولي أعور كلفه بالغسيل مع الإماء، وأسس السيد مدرسة في المسجد أصبحت مركز إشعاع لمذهب الإباضية، وما لبثت ماء البئر أن نشفت فأقاموا صلاة الاستسقاء، وكان نذير شؤوم. وتعرّف قارا إلى فالة، واعتاد اللقاء في غار أشبه بدار مهجورة، وأخبرته أنها شاركت في ثورة العبيد، وأن معطلاً سينتظره بعد صلاة العشاء، وأنها حامل منه، فتحدثوا عن الثورة وضروراتها، غير أنها كشفت، وعاقبوا قارا، بينما حدثه أبو الهامة حديث الحكمة والصواب. وربط قارا في اليوم الأخير إلى ذنب جمل، وغادر في قافلة، لتتوالى المشاهد الأخرى: مشهد عبد حفر لحد سيده وأهال عليه التراب، ولم يبق إلا رأسه، وعبد أصابه مس من جنون فخنق صاحبه وضربه آخر بقدوم، ودفن حياً، وفحص الحاجة إلى الماء واستعماله بفحص البول ومدى ازرقاقه، ومشهد أحدهم وقد سرق اللذة منه وهو نائم، وتدبيره أمر هروبه إلى قمة الكدية.

ثم قضى قارا أربعين يوماً في خلوته على رأس الكدية، ونفد الماء ثم هطلت سحابة، وهلّ عليه الخضير، ودعاه لاستمرار الخلوة. واقتربت منه جماعة، واقترحوا أن يعطوه للباحث الأثري، فسقوه وأطعموه ومضت القناصة السود. ونادوا على فاله واركبوها الهودج، فقد أصبحت عشيقة الباحث، وغدت المدللة، (لاحظ أنها كانت حبيبة قارا، وحبلت منه وشاركته الثورة!)، ومضت القافلة، وأمره فوستباشر أن يخدم فالة بدلاً من مردوشا، وتسميه فاله معطلاً (لاحظ التسمية، فمعطل شريكهم في الثورة في الفصل الأول) فهو أفضل، وتستحم في الفناء، وهبّت العاصفة، ولم تنفع مجادلة فالة في تحوله إلى يربوع، وعقدت جلسة ثقة بين قارا وفوستباشر، وقتلوا النصراني، فرأى الراوي "أنهم أوقفوا ذلك الحلم الاستعماري المجنون". (ص 131).

وحضرت له فاله في الحلم "تضاجع علجاً غازياً مشركاً" (ص 132)، وأعلن يأسه من العمل الجماعي، فهو رهينة بين يدي العلج، وقبع في خلوة على قمة أظهر "كنت أريد لها أن تكون أبدية" (ص 136).

ثم برز صراع الذات والمكان والخضير والنصراني الذي يكثر أولاده، وتتملك قارا الأحلام المرعبة، وحط رحاله في منتهى اليأس، راحلاً في الزمن حتى عام 2045م، والتقى امرأة اسمها هنا

- تسريل
الرواية إيحا
رمزية لا ت

سوليما، وتكلم عن المهدي، وهم لا يريدون مهدية، بينما سوليما في التبانة منذ آلاف السنين، والتقى امرأة تدعى فاله (لاحظ كم تغيّرت أدوارها من برج إلى برج، من زمن إلى زمن)، وسألته عن سوليما فأخبرها أنها غولة، وكانت فاله حزينة في مدينة الرياح، وسكان مدينة الرياح لا يشعرون بالسموم السارية في أجسامهم وأرواحهم القذرة، إذ نعرف فيما بعد أن حاكم المدينة تحالف مع الآخر الغربي على تحوّل البلاد مقبرة للنفايات النووية، وأخبرته فاله أنهم احتجزوا طفلها، وهي مستعدة لكل شيء من أجل إنقاذه. ثم نقل التلفزيون أخبار الرئيس مستقبلاً المدير العام للشركة الدولية لمعالجة النفايات السامة والمواد الخطيرة، على أن المواطنين أصبحوا أسرى الأحلام الفظيعة لهذا الواقع الكابوسي، فقد "تمكنت النسور الحديدية من إبادة الطلاب جميعاً. وحملونا إلى المروحية، ونقلونا إلى ثكنة اغريجيت". (ص 188).

وأخبرته فاله أيضاً أنها في مدينة الرياح، وأنها نجحت في استمالة عواطف الحاكم، وستوافق على الزواج منه من أجل طفلها، ووصلته بعد ذلك رسالة منها عن زفافها، بينما هو يصف موته ويرثي كل شيء، وحفظ شريطه في معهد "أركيولوجيا الفكر البشري تحت عنوان: سكرة رجل من البرزخ 1034-2055". (ص 193)

هذا هو الإطار الخارجي لموضوع مدينة الرياح: سرد فانتازي للإجابة على سؤال الهوية خلل نقد الذات ونقد الآخر في الوقت نفسه. وقد تعمدت إلى هذا التوصيف للتعرف على بنية الرواية الفانتازية والصوغ الفني والفكري لها.

5-2-سؤال الهوية المغيبة أو المتجنبة:

تسربل بنية الرواية إيحاءات رمزية لا تخفى، للتعبير عن محنة الهوية المتجنبة إلى حدّ الكفر بها، فقد عرض الراوي في برج السوداء نمطاً حضارياً مرفوضاً ومداناً ضائعاً بين تعارضات الوثنية والإسلامية، الأمازيغية والعربية، وتتفاقم حدة هذه التعارضات مع تحديات الآخر الغربي.

يعلن الراوي هزيمة هذا النمط الحضاري في افتتاحية الرواية، حين صار نموذجها "لقية" في معهد الفكر البشري، بينما يعلن النموذج في زمنه أنه فقد هويته "من طول التيه في هذا المحيط. لم أعرف من أنا: هل أنا الشاب القنقاري الوثني الذي كان يعيش بسعادة في بلاد الذهب؟ أما أنا العبد المسلم الذي يقطع المجدبة الكبرى لا يدري إلى أين؟ أم أنا ذلك الكائن الأرضي المسكون بعناصر كونية غريبة على الأرض جعلتني أهيم بأكوان أخرى؟.. قد لا أكون واحداً منها، بل الثلاثة معاً.. وفي وقت واحد". (ص 74).

وبلغ ضيقه مما هو عليه أن استسلم لمحاولة فاله التخلص من هيئته، وأفشل هذه المحاولة داهية الدواهي، و"هي هذا التتالي في الأيام والليالي.. هذا السيلان البطيء الدؤوب للزمن الغادر الذي ينذر بالشر. وهذه الرمال ذات اليمين وذات الشمال، وفي كل الجهات، بحر هائج نحن في مجهول من مجهولاته، يمكن أن يبتلعنا كالحوت في كل لحظة" (ص 120).

وانتابته لحين إرادة مواجهة المستعمر وإيقاف "الحلم الاستعماري المجنون" (ص 131)، غير أن تصارعات الذات والمكان آلت إلى الكفر بالانتماء القومي أمام هجمة الآخر الغربي العاتية:

"النصراني كثر أولاده. إنهم الآن بالمئات، يقودون الجيوش من القناصة، والبرتزانات، آتون من كل الجهات غزاة، يستهدفون استعباد المنطقة بأكملها.. حتى الأسياد صاروا عبيداً لهم. خضعوا لأفظع أشكال العبودية.. صاروا عبيداً نصارى. لا أحب هذه الأمة، لم أعد أطيقها.. أريد العيش في أمة أخرى أو الموت". (ص 141-143)

- عمد ولد
إلى تصور
اهر التخلف
ضاري لقومه
حدّ تمام
ستلاب ونبذ
ت.

واسترجع هويته ووعيه في اللازمن، معلناً ومستنجداً:

"أنقذني، لا بدّ من مغادرة هذه الأمة اللعينة!". (ص 155).

ثم حكم على هذه الذات "جمجمة معروضة وراء زجاجة في أحد المتاحف" (ص 191) عند الآخر الغربي.

5-3-البنية الفانتازية:

استعان موسى ولد ابنو ببنية فانتازية، قوامها المأثورات الشعبية والأثنية والأنثروبولوجية في ما يتعلق بحضارته، وبعض معطيات الخيال العلمي الفانتازي في ما يتعلق بحضارة الآخر الغربي. ويكاد الفصل الأول والثاني يحفل بهذه المأثورات منذ المشهد الأول القائم على الاقتصاد البضاعي، تبادل البشر بالسلع المادية، إذ بودل الابن بالملح (ص 13)، وثمة مظاهر وسمات أخرى كثيرة دالة على النمط الحضاري مثل ربط البشر عند ذيول الجمال ومباولها (ص 67)، ومراسيم الانتقال إلى مجتمع الأسود (ص 27)، ونزع لحية الرجل وإلصاقها على عانة المرأة (ص 34)، وفحص الحاجة إلى الماء بالنظر إلى ازرقاق ماء المثانة (ص71)، وتقاليد الغسيل مع الإماء (ص 49)، والاستخدام الواسع للشعر الشعبي، وإيراد الكلمات الأمازيغية الكثيرة.

ومن المظاهر الأثنية والوثنية والأنثربولوجية نشير إلى طلب العبد أضحية لدفن عبد مع الأحرار في مدفن واحد(ص21)، وحفر القبر والدفن حياً، (ص 67-71) وإحالة الحكمة إلى حكماء مثل أبو موسى الذي استوطن القرية في طريق القافلة (ص 40)، وأبو الهامة الذي يحدثه حديث الحكمة والصواب (ص63)، وإطلالة الخضير (لاحظ الإيحاء بالخضر) ودعوته للخلوة، وثمّة الرؤية القدرية اعتماداً على الأبراج في فهم الزمن: برج السوداء فبرج البيضاء فبرج التبانة، وكأنه حكم مبرم على المسار الكوني للنمط الحضاري الخارجي عن التاريخ.

ونشر ولد ابنو الخصائص الفانتازية في تضاعيف روايته، كما في مواقع كثيرة مثل تدبير أمر هربه إلى قمة الكدية الذي وصفه بالمستحيل (ص 74)، وقضائه أربعين يوماً في خلوته على رأس الكدية (ص 80)، وذكر أدوار فالة من حبيبة وزوجة في البرج الأول إلى عشيقة الباحث في البرج الثاني، إلى امرأة حبيبة ومقربة منه في البرج الثالث، وتكرار الأحلام الكابوسية والمرعبة، كأن يرى نفسه "وقد انقسمت نصفين" (ص 123)، واعتماد أساليب المتصوفة في الرؤية "رأيت مرة فيما يرى النائم" (ص 157)، والرحيل في الزمن 2045 (ص157)، وبقاء سوليما في التبانة منذ آلاف السنين (ص 168)، سؤال فالة عن سوليما وإجابته أنها غولة (ص 179)، وذكرى ما جرى كله على أنه سكرة رجل من البرزخ 1034-2055 (ص 193)، وقبلئذٍ كانت شكوى فالة لقارا مما يحدث من وصف للكابور المنتشر:

(-نحن تحدق بنا الكوارث الرهيبة، ولا نبذل الجهد اللازم لتفاديها.. أخاف أن ترتفع الحرارة بما يحول الأرض إلى جحيم أُخروي. أخاف أن الإهباط الآدمي الأول من الجنة، يتجدد في شكل طرد أحفاده من الأرض.. بنوم آدم في تيههم الأبدي لن يبقى لديهم من الأرض سوى صورة تلسكوبية، كالصور التي لدينا من الزهرة.. أرضنا اليوم عالم في سكرات الموت".. (ص185).

5-4- الاستلاب الحضاري:

عمد ولد ابنو إلى تصور مظاهر التخلف الحضاري لقومه، إلى حدّ تمام الاستلاب ونبذ الذات، إذ بدأت الرواية بخديعة الأب لابنه، فقد دفعه لاستلاف الملح واسترداد ثمن الملح في الموسم القادم، ولكنه يعرف تمام المعرفة أنه باع ابنه للقافلة مقابل موطئ قدميه مز
هذه المظاهر طوال صفحات الر
عبد أضحية، لأن عبداً دفن في م
أن ترجم عروس لأنها لم تثبت عذ
أو أن تلصق لحية على عانة(ص
معرض العبيد والإماء التجـ
الاستسقاء وما رافقها على أنه ذ
55)، أو أن يحفر عبد لحد سيد
التراب (ص 67)، أو التكلم عن
يريدون مهديه(ص 69).

رواية بيضة النعامة تمثيل لنزوع يصير منه السرد محاكاة للطبيعة دون تكلّف أو تصنّع.

واستكمل ولد ابنو ذلك بتصوير مشاهد غير مرضية للصلاة الجماعية، أو فتح مدرسة لدى قبيلة ازباغرة هي كتاب غدا مركز إشعاع لمذهب الإباضية، أو صلاة الاستسقاء، أو نسبة الرق بأسوأ مظاهره للإسلام.

وثمة جوانب أخرى للخنوع والاستسلام لهذا المصير المأساوي، ولهذا الاستلاب الحضاري، كما في تصويره للعطالة والعجز واليأس عن التغيير، مثل فشل الثورة ومعاقبة المشاركين فيها، وكأنها لم تكن (ص59)، واليأس من قدرة البشر على العمل الجماعي (ص 132)، والبحث عن الخلاص الفردي المتوحد الانعزال عن المجتمع وقضاياه (ص 136)، ورضوخ فالة الثالثة إلى الزواج من قاهرها من أجل طفلها (ص188)، وإعلان قارا خبر موته بنفسه ورثائها(ص 191).

5-5-الآخر ... لي المنتصر:

- صور ولد ابنو الآخر النصراني الغربي مستعلياً منتصراً وقد آلت إليه مقادير مدينة الرياح والمستقبل كله.

ابنو الآخر النصراني الغربي
وقد آلت إليه مقادير مدينة الرياح
ثمّة إشارات وإلماحات كثيرة دالة

كب عبداً لقاء أوراق تبغ في (ص 23).

- أصبحت فالة الثانية عشيقة الباحث (ص 93).
- جلسة ثقة بين قارا وفوستباشر (ص121).
- فالة تضاجع علجاً غازياً مشركاً (ص 132).
- قارا رهينة بين يدي العلج (ص 134).
- صراع مع النصراني الذي كثر أولاده (ص 142).
- ارتهان مدينة الرياح برئيسها إلى الآخر الغربي.. بينما يوثق المواطنون ويقادون إلى تكنة (ص188).

إن الآخر الغربي يبحث عن هذا النموذج وعن حضارته البائدة في معهد للحفريات واللقى الأثرية من مطلع النص إلى خاتمته، فالرواية تصوير لمسار استعلاء الآخر الغربي وانتصاره وهيمنته، أما الذات القومية فمخذولة ومسحوقة ومتجنبة ومنبوذة:

"انفجرت في كيان حمى نافض، أعقبها إحساس بالانهيار الكلي.. فطلائع الغيبوبة.. وتهدأ الآلام، ترتخي الأعصاب، وتتعدد الرجلان، تهدأ العروق اللاهثة، فلا تعود عطشى ولا جائعة.. أسمع طنيناً متواصلاً في أذني.. أحسّ بموجات صوتية طويلة.. أحس كأني وسط

جمهور كبير.. أكاد أميز من الضوضاء جوقة من الأصوات الصديقة.. يبدو أن الصحراء امتلأت بالسكّان، لمشاهدة موتي.. أنا في عالم جديد تهاجمني خلاله ذكريات تافهة، غريبة، من الحياة التي تغادرني". (ص 192)

6-6-

تقنية كسر الإيهام:

لجأ ولد ابنو إلى كسر الإيهام في البنية الروائية إعمالاً للوعي لدى المتلقي، وهو من لوازم التغريب بما يفيد في عقلنة السرد، فهذا هو الراوي في مفتتح الرواية يخضع ما يحدث (النص الروائي برمته) للحفر المعرفي، ويختتم الرواية بالسرد الوصفي إذ يحفظ كل شيء في معهد الحفريات.

والراوي يخاطب ذاته ومتلقيه من حين لآخر، فقد كان قارا عارفاً بمصيره، وظلّ ينفذ شرطه التاريخيّ على الدوام، مثلما تمازجت رؤيته مع المنظور السردي، ولا سيّما الراوي، وتشير تعليقاته على تطور الأحداث إلى حضور وعيه للمآل المسدود لحضارته ومدنيته، ولاختناق صوت الهوية الذي يتلاشى أمام هيمنة الآخر الغربي. كما في إعلانه خبر موته ومرثيته الفاجعة لكلّ شيء ورؤية فاله المتشائمة من مستقبل الجنس البشريّ: "الجوع والعطش طرداً ذكريات فاله التي حلّ محلها رعب فظيع وفزع شديد وكره مقيت للجنس البشري.. الألم الذي لم يعرف مثله، يزحف رويداً رُويداً.. إنه يبتلع الجسد كما تبتلع الرمال غرقاها.. الشفاه والفم والمري تيبست، وتكسرت.. المعدة والأمعاء تتلوى، كأن قوة هائلة تعتصرها لاستخراج ما تبقى فيها من ندى.. نار شرسة تحرق الأحشاء ويمتد الحريق ليلتهم الوجه واليدين والصدر". (ص 192)

"مدينة الرياح" رواية ساخرة تنقد الذات القومية المهددة من خلال نقد الآخر المستعلي والمهيمن.

6-"بيضة النعامة" لرؤوف مسعد:

وثمّة رؤية مختلفة للآخر في رواية رؤوف مسعد (مصر) "بيضة النعامة" (1994)، على أن الآخر سبيل لتحقق الذاتي الفردي، ما دام الواقع لا يقدم إلاّ ما ينفي ذلك، ولعلّنا نوضح جوانب لهذه الإشكالية بإيجاز.

بنيت الرواية على تماهٍ سيري وعلى التخييل القليل أو الكثير لهذه الوقائع السيرية بالدرجة الأولى، بغية إثارة قضايا شائكة عن التردي السياسي والاجتماعي والإنساني للواقع العربي بما يجعل التأزم الذاتي القومي شاخصاً وكأنه داء عضال لا شفاء منه، على أن شيئاً من "خطاب" الرواية يدور حول الفئوية المسيحية في بحران الموج الإسلامي أو المتأسلم الضاغط بحدة على الوجدان العربي المتوجع، بينما تمحورت الرواية أو كادت حول حرية الجسد فضاء لحرية الذات، أما الأبعاد السياسية والاجتماعية مثل العمل الفكري والإيديولوجي والحزبي والسجن والحرب اللبنانية فهي إطار حيناً، وديكور وزينة حيناً آخر، ومطية حيناً ثالثاً، حتى لتبدو الرواية بعد ذلك تمثيلاً لنزوع طبيعي (من المذهب الطبيعي) يصير فيه السرد محاكاة للطبيعة دون تكلف أو تصنع، وكأن المحاكاة، دلالة على مادية جبرية متشائمة، وكأن السلوك البشري المادي والنفسي هو المتحكم بالعقل والأخلاق، أي أنه نزوع غزيري إلى حدّه الأقصى المتظمهر في الشبقية، وكأن فضّل مسعد عليها اللفظة اللاتينية "الإيروتيكية"، لأن الكلمة العربية لا تعجبه ببساطة. (ص 12) وتحفل الرواية بخصائص النزعة الطبيعية في سردها

لأفعال الجسد ووصفها لدهاليز النفس وانفراجها.

6-1-

توصيف الرواية:

يصعب تلخيص الرواية، حيث عشرات العنوانات مثل "الحكاية الأولى"، و"حكاية من الحكايات"، و"حكاية البواب الأعور وابنه الأهبل وزوجة ابنه الحسناء"، و"حكاية البنتين من البوتيك في الزمالك"، و"محاولة أولى"، و"محاولة ثانية"، و"محاولة ثالثة"، وهناك عشرات التواريخ مفردة أو مذكورة إلى جانب المكان، وعشرات الأجزاء من المذكرات أو ما يسميه "تاريخ شخصيّ"، و"تاريخ شخصي2"، و"السجن2" و"تاريخ شخصي2"، و"السجن3"، و"أمبابة1"، و"أمبابة2"، و"الطريق إلى جبل مرة1"، و"الطريق إلى جبل مرة2"، و"الطريق إلى جبل مرة3"، و"الطريق إلى جبل مرة4"، و"الطريق إلى جبل مرة5"، وهناك عنوانات طويلة أو قصيرة مثل: "أول اكتشاف: كيف خدعت أمي الصعيدية الرب في الأعالي"، و"هل يمكن السير في مظاهرة بدون ملاحظة أرداف من أمامك من البنات؟"، و"الرحيل والترحيل"، و"الصيف الثاني بعد الهجرة"، و"كيف تهادت أغصان شجرة العائلة المقدسة"، و"الطريق إلى بورتسودان"، و"كيف تحوّلت حمأة تربية الخنازير إلى جمهورية جابر الإسلامية"، و"لكن أين يقف المسيحيون كأفراد وكمؤسسة من كل هذا؟"..إلخ.

6-2-

التماهي السيري:

تحفل الرواية بالوقائع السيرية الصريحة أو غير المباشرة مما ينطبق على سيرة مؤلفها، كما هو الحال في وفرة التواريخ وأسماء الأماكن وفي تفاصيل حياته مسيحياً بروتستانياً وحياة أسرته ووالده المبشّر في الجنوب وفي السودان، وطالباً في القاهرة ووارسو، وعاملاً صحفياً في القاهرة وبغداد وبيروت، وفي مهن أخرى في جنيف ووارسو، وفي سجنه، وسفره لأسوان لإنجاز كتاب عن إنسان السد العالي مع زميليه، ويذكرهما بالاسم، صنع الله إبراهيم وكمال القلش، كقوله:

"بعد ذلك ذهبت إلى أسوان مع صنع الله إبراهيم وكمال القلش أصدقائي من أيام السجن لتكتب كتاباً –صحافياً أدبياً– عن السد العالي. كنا نخطط للكتاب أثناء ليالي السجن الطويلة ونهاراته المملة. كان ذلك في الواحات. في أسوان اكتشفنا المسافة الرهيبة بين الحلم والتنفيذ. هذا كتابنا الأول وسوف نكتبه ثلاثتنا.. اختلفنا كثيراً لأسباب تافهة، لكن تمسكنا بالكتاب. كان خالي ما يزال يعمل في السد في أسوان. صادفتنا عقبات كثيرة. نصحنا بالالتجاء إلى المهندس إبراهيم زكي قناوي وهو نائب الوزير صدقي سليمان المشرف على تنفيذ السد. قدم لنا قناوي كل العون الممكن، وكتبنا الكتاب الذي بدونه لم يكن ممكناً. كان المفروض أن نهدي الكتاب إليه. لم نفعل. أعتقد أن السبب كان انعدام خبرتنا تماماً". (ص 104).

وحرص الراوي على علاقته بالتنظيم الماركسي وتخليه عنه، ونقده فيما بعد:

"القاهرة 2 منتصف يونيو 1983

ذكرى الهزيمة التي وقعت عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين. كنا قد خرجنا قبلها من السجون والمعتقلات في أبريل سنة أربع وستين، كلنا آمال أن نعمل مع النظام (هكذا كان الاتفاق عند حل الحزب) حللناه في السجن، لكن كما في الحياة. كما في السياسة هناك مصالح ومحسوبيات. فقراء الحزب وجدوا أنفسهم في الشارع بدون عمل.. أو عمل أي كلام. أغنياء

- إن من يكتب
... الجنس لدى
... جين عليه أن
... فظ بمسافة
... الكتابة
... واقف
... لاقية
... سياسية.

الحزب تسلموا المناصب الهامة. وإذا أردت أن أكون منصفاً، فإن بعض الفقراء تسللوا إلى المناصب، لأنهم كانوا يتولون المناصب القيادية في الحزب، الباقون سقطوا تحت سنابك الخيل". (ص 121–122).

وحرصه على تقديم "جردة حساب" في ثنايا الصفحات عن حياته مثل قوله:

"مارس 1983

اليوم عيد ميلادي. أحس بالأسى. هاأنذا أعبر الخامسة والأربعين ولسه ما عملتش حاجة. تسع عشرة سنة مرت على خروجي من المعتقل. سنوات بين وارسو وأوربا وبغداد وبيروت وما بينهما من بلاد وأحداث. شفت الموت بعينيّ. تزوجت وطلقت مرتين. اشتغلت في ألف حاجة. حققت بعض الأحلام مثل السفر والنسوان. طيب وبعدين.. وبعدين إيه؟". (ص 95).

6–3–

الشبقية والجسد:

تحتفي الرواية بالشبقية والجسد، وكان صرح الراوي لصديقه ص.أ. (لعله يقصد صنع الله إبراهيم الذي صرح باسمه كاملاً، أكثر من مرة) أنه يود أن يكتب كتاباً عن فكرة استخدام الجسد في أغراض مختلفة، وعن السجن، إذ كان صديقه معه في الواحات وقبلها في سجن القناطر وفي سجون أخرى، وعن العلاقات التي تتم بين بعض المسجونين وبعضهم البعض، ولم تعجبه هذه الفكرة، لأنها سوف تستخدم لمزيد من التشنيع على الشيوعيين والديمقراطيين الذين يدخلون إلى السجون في بلادنا بانتظام:

"إذاً فمحاولة استخدام الجسد بوساطة السجين السياسي. وأكدت هنا على السياسي– للحفاظ على آدميته المهدورة والتمسك بمساحة من الرغبة في الحب المتبادل.. في العطاء لشخص بعينه.. لاحظ هنا مبدأ الاختيار المنعدم تماماً في الحياة اليومية في السجن.. كل هذا يعطي السجين فرصة شديدة الخصوصية في التعبير بجسده ومن خلاله وعن تمسكه بنفسه وبروحه. هو لم يقتنع.. مع أنه كاتب منهم. أنا أعرف أنه ينطلق من موقف أخلاقيّ وسياسي.. لكني أعتبر أن من يريد أن يكتب عليه بالضرورة.. أن يحتفظ بمسافة بين الكتابة والمواقف الأخلاقية والسياسية.. وأنه قد يجد نفسه أحياناً على مسافة بعيدة عن هذه الأشياء.. تماماً مثل أفعالنا السريّة في الحياة". (ص 99).

يظهر الجسد وشبقيته بأشكال متعددة للصائد والطريدة في لغة جريئة ووصف جريء وتناول جريء، والنتيجة هي: الكثير الكَثير من الجسد والقليل من المشاعر، فيقل وصف الجسد، ويستغرق النص في وصف الفعل الشبقي مباشرة، بعيداً عن الاستعارة الجزئية أو الشاملة، بل كثيراً ما يرد وصف العلاقات الجنسية: السيد والعبد، اختراق المحرّم وغشيان المحارم، المثلية النسوية والذكورية، الجنس الجماعي، الغرائبية.. إلخ، فللجسد قانونه، أما الصداقة والحب بلسان الرواي فكلام فارغ:

"أتت إنجلينا بالأمس إلى غرفتي على غير انتظار. دخلت في حديث طويل حول الصداقة ومعناها، والفرق بينها وبين الحب والجنس إلى آخر هذا الكلام الفاضي". (ص 117).

ويصعب تعداد عدد النساء اللواتي دخلن مضمار شبقيته: يمامة المصرية في بغداد التي اتفق معها بصمت على اقتحام الدلتا في هافانا، وفعل (ص28)، وامرأة من الشارع في حي جاردن سيتي (ص29)، وإيفون في قمرة الباخرة من حلفا إلى الشلال (ص 30–31)، وأم محمود القوادة

– استـ
السرد الروائي
ملامسة
المسيحيين ف
يذكر ال
وصفته
استغرب أن ت
ليلى قبطية.

ونساؤها (ص 37)، وشكرية بنت البواب(ص 50)، وسعاد الجارة وبدء المغامرات (ص 52)، وجوديت وأنجلينا (ص60)، وميشا وكورين وساندرا في جنيف(ص 74–80)، ولمياء وأمها (ص 91)، وسيدة قبطية في المعادي (ص 92–93)، والبنتين بتوع البوتيك (ص 93)، والمرأة المعلمة في مقهى (ص 96)، ونانا في السودان (ص 127)، وبيت البنات أو بيت الدعارة ونساؤه في السودان (ص 134)، ورينا المبشرة في الإرسالية (ص 136)، وامرأة سورية في بيروت إبان غزو لبنان (ص 154–160)، وعواطف القبطية (ص 170)، وسفتيلانا الروسية في القاهرة وموسكو(ص 171)، وليلى المسيحية (ص 188)، وفريال التي افتضها أخواها(ص 202)، والمرأة الغلامية في بولندا (ص 218–223)، والسويدية في السودان أمام زوجها (ص 240–241).. وثمّة حكايات شبقية أخرى عن الخادم والولد (ث 14)، ومسيو فوبيو اللوطي (ص 23)، وزوجة صاحب الفندق وإنجلينا (ص 38)، وجوديث وإنجلينا (ص 60)، والطالبة التي يكتب فيها الشعر بينما هي تمارس اللقاء مع الرجال(ص 62)، ووصف الآلهة إيزيس الجنسي(ص 65)، ونادي المساحقات في جنيف(ص 73)، نصر وحديث المثلية الجنسية في المعتقل (ص 120)، والبواب الذي يضاجع زوجة ولده (ص 144–145)، وشرح بوح الجسد لتخطي الحبسة (ص 210–211)..

6–4–

الفئوية المتضررة:

عني الراوي بوصف نشأته المسيحية وعمل والده التبشيري، وانتقال سكنهم في القاهرة إلى الأحياء المسيحية، بينما يتجه هو إلى العلمنة والامتلاء الإنساني متسامياً على الفئوية:

"شقتنا في دير الملاك كانت –بالصدفة– بجوار الكنيسة التي كنت قد بدأت أتعمد رفض الانتظام في الصلاة فيها أو في أي كنيسة أخرى.. مما سبب التوتر بيني وبين أخي الأكبر (الذي كان يدعي الصلاح، ويتردد على الكنيسة لمآرب أخرى) تؤازره أمي التي انتابتها تلك الأيام لوثة دينية. كنت أقضي ساعات الصلاة يوم الأحد مع أبي لوحدنا في البيت. أحلق له ذقنه، وأقرأ له الجريدة. في البداية كانت العلاقة اضطرارية، لكني تدريجياً بدأت أقوم بواجباتي عن طيب خاطر (لا أقول إني استمتعت بها).. تلك الأيام قربتني منه بعض الشيء.. كنت أنجح في أن أجعله يضحك قليلاً. جسده أصبح جلداً على عظم (وهو العملاق اللحيم)، لكن وجهه لم يتغير. ما زالت فيه تلك النظرة الواعية اللماحة وتلك الابتسامة الساخرة التي يعوج فمه فيها". (ص 48–49).

ثم استغرق السرد في ملامسة حياة المسيحيين، فكان يذكر الاسم وصفته، حتى إنه استغرب أن تكون "ليلى" قبطية (ص 188)، وكان غالباً ما يورد الحكايات والأفكار حول المسيحيين معترفاً بموقفه من الكنيسة كقوله:

"في اليوم التالي لعودتي جاءتني الملاريا. وفي نوبات الصحو عرفت من أخي (الدكتور الآن) أن حالة أبي خطرة. حينما استيقظت بعد ساعات.. وأنا معافى تماماً كانوا قد غسلوا جسده، وألبسوه ثيابه التي لم يرتدها منذ سنوات. جلسنا حوله نتحدث بهدوء وهمس، ونتحاشى النظر إليه. في الصباح التالي صلوا عليه في الكنيسة المجاورة ودفنوه. لم أحضر الدفن، ولم أزره في قبره بعد ذلك أبداً. منذ ذلك اليوم انقطعت عن الصلاة والذهاب إلى الكنيسة" (ص 70).

وقد ترافق ذلك مع تشريحه لموجات التأسلم

رواية بيضة
ة ليست
رمزٍ
رار الكنيسة
عصور
هاد
فيه.

التي آلت إلى أصوليات متبادلة مسلمة ومسيحية، كالاتجاه الذرائعي لبناء المساجد:

"عرفت فيما بعد أن أصحاب العمارات يقيمون هذا النوع من المساجد استغلالاً للقانون الذي ظهر في عهد السادات، والذي يعفيهم من نسبة كبيرة من الضرائب إذا ما خصصوا جزءاً ولو صغيراً من العمارة كمسجد أو حتى كزاوية للصلاة. وقد استولى المتطرفون على هذه الأماكن في غيبة الاهتمام الرسميّ باحتياجات الناس.. وفرض المتطرفون آراءهم على الجيرة المحيطة من خلال المايكروفونات في كل أوقات النهار. المهم أن المايكروفون الخاص بالمسجد موجه ناحية عمارتي حيث أستمع يومياً خمس مرات إلى الآذان ينطلق به صوت أجش بعد محاولات لضبط المايكرفون تصاحبه أصوات النحنحة وإخراج البلغم والسعال، بالإضافة طبعاً إلى التفسيرات الخاصة بهم". (ص 90–91).

ويؤشر بين الحين والآخر إلى موجة التأسلم الشائعة (ص 162)، وامتدادها إلى العنف الطائفي ضد المسيحيين، مثل حديثه عن خاله الكبير:

"يرتدي يَرتدي ثياب الخروج كل يوم. يجلس في غرفة الضيوف تحت نوط الامتياز من الدرجة الثالثة. يقرأ الجريدة، ويسألني عن الجماعات الإسلامية. يسرد لي الأخبار والإشاعات عن حرق الكنائس وعن اقتحام متاجر الأقباط. لكنه ليس بخائف. يحس بالحيرة والقلق. إنه لا يفهم ما يحدث. أحاول أن أخفف، بل وأسخّف من حدة الإشاعات والتي في معظمها مغالٍ فيها. يتظاهر بتصديقي. فلا يريد أحد منا أن يدخل في جدل حول هذا الموضوع. نبحث عن موضوع آخر لا يثير الجدل، بل روح الفكاهة الساخرة التي يتمتع بها. أسحبه أنا بموافقته إلى "حكايات" العائلة المقدسة". (ص 164).

ويخصص الراوي فصلاً برمته لشرح كيفية تحويل حمأة تربية الخنازير إلى جمهورية الشيخ جابر الإسلامية، وكان جابر طبال راقصة قبل ذلك، ثم أضحى هذا الوسط مرتعاً للتطرف الديني الإسلامي:

"الشوارع والبيوت نماذج عملية لحرب الشوارع؛ كما أثبتت الحوادث الدامية بعد ذلك. هناك أيضاً يمكن تصنيع الأسلحة وإخفاؤها. هناك أيضاً يشترك الجميع في العداء التقليدي والكراهية المصرية "القومية" للدولة وأجهزتها، فلن يتطوع أحد بإبلاغ الدولة عمّا يحدث في غيبتها، هناك الفقر الحقيقي الذي ينبت بذور "الصراع الطبقي" الذي يمكن تحويله بسهولة إلى صراع ديني. هناك من يعيش بالعنف منذ نعومة أظافره (أو لعلّها خشونتها). حرب الشوارع بين المراهقين. الأسلحة البيضاء في أيدي الجميع، الكبت الجنسي الذي يجد تصريفاً له في حالات الخطف والاغتصاب المنتشرة هناك. استيلاء الجهلة على المساجد وتحريضهم العلني على التمرد والعنف. أخيراً وأهم شيء العلاقة العميقة والغامضة للمصري –المسلم والمسيحي– التي تربط بين الحياة الدنيا والحياة الآخرة، ومحاولاته الدؤوبة منذ أيام الفراعنة على دمج الحياتين معاً. الرعب من الموت ومن الآخرة ومن العقاب الإلهي منذ أيام أوزوريس وكتاب الموتى. تسليمه الكهنة كافة حقوقه المدنية وإعطاؤهم الحق المطلق في معرفة "الأسرار الإلهية والقوانين الدنيوية". باختصار ربط الدين بالدولة والدنيا بالآخرة". (ص 264–265).

وكان هذا التشريح تمهيداً لنمو الأصولية الأخرى المسيحية، أصولية المقدس زخاري في إطار الرد المسيحي على هذا التطرف الديني كله (ص 270–271)، وبما يجعل الرواية برمتها دفاعاً عن الوجود المسيحي وبقائه في وجه العنف

الكاتب
بحنين
ممتع وياع
الحسرات
الوقت
يصف فيه
الواقع
الحياه.

والإرهاب والتطرف "المتأسلم"، فما "بيضة النعامة" إلاَّ "رمز لاستمرار الكنيسة عبر عصور الاضطهاد المتعاقبة":

"أذكر مرة حينما ذهبت في زيارة سياحية إلى أحد الأديرة أني رأيت بيضة نعام كبيرة معلقة على باب المذبح الداخلي. سألت الراهب المرافق عن معناها فقال لي: إنها رمز لاستمرار الكنيسة عبر عصور الاضطهاد المتعاقبة. قال إن النعامة حينما تحسُّ بالخطر تسارع بتخبئة بيضها، ثم تجري مبتعدة عنه لتحول نظر المطارد عن البيض. قال إنها قد تضحي بحياتها عالمة أنها قد أنقذت البيض". (ص 273–274).

6–5–الآخر والذات:

يتحرك الراوي بحرية خارج وطنه، ومع الآخر داخل وطنه، باستثناء الآخر السوفيتي إبان الدولة الاشتراكية العظمى المحاصر بالرقابة والمعاقبة، بينما تقيد الحرية داخل وطنه، ومع أبناء وطنه، فقد وصف نشأته الماركسية وتعلقه بالتنظيم الماركسي الذي سجن من أجله، ثم ما لبث أن انتقد تاريخ حزبه ومبادئه وخروجه منها دون ندم (ص 255).

لطالما أطلق الراوي العنان لمباهجه وأفكاره في جنة الآخر ومقياسه الحضاري الفائض، ولطالما احتبست رؤيته للذات الفردية، ومنها ذات فئته، بالتطرف والعنف والإرهاب والتضييق على الحرية، بعامة، وعلى فئته بخاصة. إنه يصف الآخر بحنين مؤرق، ممتع وباعث على الحسرات، في الوقت الذي يصف فيه مرارة الواقع وقسوة الحياة، حتى إنه يستعجل الوصول إلى السجن:

"هناك أيضاً لوري الترحيلة. إنه لوري السجن الذي ينقلني من سجن إلى آخر. شاحنة مغلقة إلا من بضع طاقات مجلّلة بالحديد. على جانبيه من الداخل تمتد أريكتان من الحديد. اليد اليمنى مقيدة بالحديد في اليد اليسرى لمن يجلس بجوارك من الزملاء. الحديث هامس. العرق الوسخ يختلط برائحة السيارة العفنة التي رحّلت آلاف المساجين من قبل. الهواء مكتوم وثقيل مختلط برائحة الأحذية والجوارب التي لم تخلع منذ أيام. تحاول أن تتطلع من الطاقات الحديدية فلا تشاهد شيئاً. السائق غير المدرّب يرج السيارة التي تتطوح بشكل خطر في الطريق المليء بالحفر والمطبات. أتمنى أن أصل إلى السجن.. حيث يفكون قيودي، وأخلع ثيابي لكي ألقط القمل الذي التصق بي من السيارة، والذي أشعر به يقفز بين لحمي وثيابي الداخلية". (ص86–88).

وتتفاقم رؤية الواقع والذات قسوة كلما جرى الحديث عن شأن عام، وإن ظلّ عرضياً أو زينة أو مطية، لا يتخلل مبنى الرواية وتحفيزها إلاَّ قليلاً، على أنه عتبة سردية كالعنوان والتأطير والاعتراضات السيرية، وقد ظهرت هذه العقبات السردية الموارِبة في أماكن متعددة مثل مظاهرة الاحتجاج ضد كامب ديفيد في بغداد (ص 26)، وذكر لبنان والغزو (ص 99–100)، وزيارة السد العالي من أجل الكتاب المشترك (ص 103)، وذكرى هزيمة حزيران 1967 (ص 122)، والعود لذكر غزو لبنان (ص 158)، وذكر صبرا وشاتيلا (ص 103). ولا يتوقف الراوي عند هذه الشؤون العامة، وكأنها جزء من إطار رؤية الذات والآخر وليست قضايا جوهرية ضاغطة.

❑

▪ الهوامش والإحالات:

(1)–طرابيشي، جورج: "شرق وغرب: رجولة وأنوثة"، دار الطليعة، بيروت، 1977.

(2)–الخطيب، محمد كامل: "المغامرة المعقدة"، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976.

(3)–سليمان، نبيل: "وعي الذات والعالم: دراسات في الرواية العربية"، دار الحوار، اللاذقية، 1985.

(4)–بهي، عصام: "الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991.

(5)–قيسومة، منصور: "الأنا والآخر في الرواية العربية الحديثة"، دار سحر للنشر، تونس، 1994.

(6)–التلاوي، محمد نجيب: "الذات والمهماز: دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضارية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

(7)–منصور قيسومة: مصدر سابق، ص 54.

(8)–محمد نجيب التلاوي: مصدر سابق، ص 9.

(9)–فيلا فدت، روتراود: "صورة الأوربيين في المسرح والقصة العربيين"، فيسبادن، بيروت، 1980 (بالألمانية)، ص 625.

(10)–المصدر نفسه ص 652.

(11)–النالوتي، عروسية: "مراتيج"، دار سراس للنشر، تونس، 1985.

(12)–نعنع، حميدة: "من يجرؤ على الشوق"، دار الآداب، بيروت، 1989.

(13)–المانع، سميرة: "حبل السرة"، منشورات الاغتراب الأدبي، لندن، 1990.

(14)–ولد ابنو، موسى: "مدينة الرياح"، دار الآداب، بيروت، 1996.

(15)–مسعد، رؤوف: "بيضة النعامة"، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لندن، 1994.

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتــحاد الكـتّاب العرب

غازي الجندلي

شاعراً- دراسات وشهادات ونماذج

سلسلة أدباء مكرمون

الشاعر ربيعة الرَّقيّ

((حياته ونماذج من شعره))

غازي سعيد العايد

الشاعر ربيعة الرَّقيّ من شعراء مدينة الرقة الرابضة على ضفاف نهر الفرات.. وتكنى "بالرَّقِّيّ" نسبةً إليها.. كانت حياتُه في القرن الثاني للهجرة حيث كانتْ الدولةُ العباسية في أوج مجدها وعزتها.. وقبل أن نفتح الباب على مصراعيه أمام حياة "ربيعة الرقي" وشعره.. علينا أن نستعرض بعض المواقف المرحلية في حياة الشعر العربي، وما آل إليه في عصر بني العباس بعد العصرين: الجاهلي والإسلامي مروراً بصدر الإسلام والعصر الأموي.

-ربيعة الرّقي من شعراء مدينة الرقة الرابضة على ضفاف نهر الفرات، وتكنّى "بالرّقيّ" نسبة إليها.

فالعرب أمةٌ شاعرة بطبيعتها وفطرتها.. وكان لكل قبيلة شاعرها أو شعراؤها.. وهم الذين يمثلون أجهزة الدعاية والإعلام فيها نسبة إلى عصرنا الحاضر.. كما أن للشعر والشعراء أولاً لا يوقف عليه.. ولو اختلف العلماء في تحديد الزمن الذي عرف به..

ولنقف جدلاً عند الاحتمال الذي وقف عنده الجاحظ من أن الشعر نشأ في الجاهلية قبل الإسلام بماءتي عام.. حيث شاعت المقدمة الطللية بين الشعراء.. وكان الوقوف على الأطلال والبكاء على الدمن الخوالي نهج أولئك الشعراء المتقدمين...

فامرؤ القيس بكى في الديار ولعله حاكى من سبقه من الشعراء السابقين له.. واسمه "ابن حذام" كما صرح لنا بقوله فيه:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا

نبكي الديار كما بكى "ابن حذام"

ولا غرابة أن تأتي معلقة امرئ القيس بالوقوف على الأطلال فيبكيها وفي مطلعها:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللِّوى بين الدَّخول فحَوْمَل

فتوضح فالمقراةِ لم يعْفُ رسمُها

لما نسَجَتْها من جَنوب وشَمْأل

وكما جاءت معلقة طرفة بن العبد بوصف الأطلال أيضاً حينما قال:

لخولةَ أطلالٌ ببرقة ثهْمد

تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليد

وقوفاً بها صحبي عَليَّ مطِيَّهمْ

يقولــون لا تهلِــكْ أســىً وتجلَّــد

لكـن الأمـر بالمقابـل لا يخلـو مـن قصـائد أخرى بدون مقدمات في الشعر الجاهلي.. فهذا النابغة الذبياني يستفتح قصيدة له بقوله:

لقد نَهيتُ بنـي ذبيـانَ عن أُقُرٍ

وعـن تـربُّعهمْ فـي كـلِّ أصـفار

أما معلقتُه وهو شاعر البلاطين "الغساسنة والمناذرة" فقد خاطب فيها "دار ميَّة" حيث قال:

يــا دارَ ميَّــةَ بالعليــاءِ فالسَّــند

أقْـوَتْ وطـالَ عليهـا سـالفُ الأبـد

ولزهيـر بـن أبـي سـلمى النـاطق بالحكمـة وفصـل الخطـاب قصـيدة أيضـاً يسـتهلها بقولـه: "وبدون مقدمة":

ألا أبْلِـــغْ لـــديكَ بنـــي تمـــيم

وقــد يأتيــكَ بالنُّصْــحِ الظَّنــون

لكنـه فـي معلقتـه يخاطـب الـدمن الخـوالي قوله:

أمِـنْ أُمِّ أوْفـى دِمْنَـةٌ لـم تكلَّـمِ

بحَوْمانــــةِ الـــــدَّرَّاجِ فــــالمُتَثَلَّم

من خلال ذلك نرى أن الشعر الجاهلي كله يخلو خلواً تاماً من قصائد.. بل حتى من قصيدة واحدة استهلها صاحبها بوصف الخمر وعلى عكس ما سنصل إليه في العصر العباسي.. حتى إن القدماء شكّوا من بعض أبيات قصيدة "عمرو بن كلثوم" التي أنشدها ارتجالاً في حضرة الملك "عمرو بن هند":

صَبَنْتِ(1) الكأسَ عنّا أُمَّ عمرو

وكـــان الكـــأسُ مجراهـــا اليمينـــا

ومـــا شـــرُّ الثلاثـــة أمَّ عمـــرو

بصــــاحِبِكِ الــــذي لا تَصْــــبَحينا

وكــأسٍ قــد شــربتُ ببعلبـــكٍّ

وأُخْــرى فــي دمشــقَ وقاصــرينا

هذا شأن الشعر في الجاهلية بشكل عام.. أما في صدر الإسلام.. فقد ظل الشعر مزدهراً.. دون ضعف أو توقف.. كما ظن ابن خلدون حينما قال: "انصرف العرب عن الشعر أول الإسلام بما شغلهم من أمر الدين والنبوة والوحي، وما أدهشهم من أسلوب القرآن الكريم ونظمه، فأخرسوا عن ذلك وسكتوا عن الخوض في النظم والنثر زماناً".

لكن إذا صحّ القول فإن الانصراف عن الشعر لم يزِدْ أكثر من عامين.. وكان الرسول /ﷺ/ يسمع الشعر ويثيب عليه، وقد وقف من شعراء المدينة ثلاثة من الفحول الشعراء يردون على شعراء مكة.. وهم: حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة. في الوقت الذي ظل فيه شعراء القبائل العربية ينظمون شعرهم بالصورة الجاهلية.. وهم يدخلون الإسلام الواحد تلو الآخر وكانوا يُعدون من المخضرمين.. عدا ما أخرجه العلماء من سلك المخضرمين الشعراء لأنهم لم يتم الله عليهم نعمة الإسلام، أمثال: دريد بن الصمة.. والأعشى.. وأمية بن أبي الصلت.. وآخرين...

حكى الشعر قصصاً كثيرة عن أبطال الفتوحات وجهادهم.. وكانت القصائد على ألسنة الفاتحين.. وقد شاع "الَّرجز" لأنه فعلاً الوزن

-الشعر الجاهلي يخلو خلواً تاماً من أي قصيدة استهلها صاحبها بوصف الخمر، على عكس ما سنصل إليه في العصر العباسي.

الشعبي الذي ينظم فيه عامة العرب..

وكانت هناك مدرسة الشعراء الرواة التي تبدأ سلسلتها بـ"أوس بن حجر" في أقصى الجاهلية المعروفة.. وقد كان زهير بن أبي سلمى راوية له وهو زوج أمه.. كما كان كعب بن زهير والحطيئة راويتين لزهير.. وكان "هدبة بن خشرم" راوية للحطيئة.. وكان جميل بثينة راوية لهدبة بن خشرم كما كان "كثير عزة" راوية لجميل بثينة..

ومدرسة زهير تلك لها مذهب خاص في صناعة الشعر.. وزهير من بيت أهله شعراء.. فقد كان خال أبيه "بشامة بن الغدير" شاعراً.. وكان زهير منقطعاً إليه.. وقد ورثه منه ورواه.. كان أبوه شاعراً.. وكانت أختاه شاعرتين "سُلمى والخنساء".. كما كان ابناه شاعرين.. وهما: "بُجير وكعب".. وهذا الأخير مدح الرسول /ﷺ/ بقصيدة البردة المشهورة.. وإلى جانب هؤلاء كان "أوس بن حجر" رأس المدرسة زوجاً لأم زهير كما ذكرنا قبل قليل... وكان "كثير عزة" آخر شاعر راوية من مدرسة الشعراء تلك.. وقد سميت قصائد زهير بالحوليات..

العصر الأموي:

في العصر الأموي تحولت عاصمة الخلافة إلى دمشق.. وأصبحت "مكة والمدينة" مركزين مهمين من مراكز الشعر.. وتحضرتا تحضراً ملموساً بعد أن فقدتا أهميتهما السياسية..

فإلى جانب الشعر شاع فيهما الغناء وكان "طُويس" من كبار المغنين.. فهو أول من تغنى وأول من صنع "الهزَج والرَّمل" في الإسلام.. وشاعت النوادي الأدبية.. وكانت هناك دار تديرها "جميلة" بينما لمعت بعض النساء في منتدياتهن ومن بينهن السيدة "سكينة بنت الحسين".

وفد على الأمويين في دمشق كثير من الشعراء الحجازيين أمثال: قيس الرقيات، ونصيب، والأحوص وكُثَير.. كما وفد إليها شعراء نجديون أمثال: الراعي، والعجير السلولي، وابن ميادة، وغيرهم... أضف إلى ذلك أنه وفد من العراق: جرير والفرزدق والأخطل ومسكين الدارمي، وعبد الله بن الزبير الأسدي، وأعشى شيبان ونابغتهم، وذو الرمة..

ولا يفوتنا هنا أن نذكر بعض الشعراء الغزليين.. أمثال: عمر بن أبي ربيعة.. إذ هو شاعر مكي.. وهو القائل في ثلاث أخوات شُغِلن به:

قالت الكبرى: أتعرِفْنَ الفتى

قالت الوسطى: نعمْ هذا عمر

قالت الصغرى وقد تيَّمْتُها:

قد عرفناهُ.. وهلْ يخفى القمر

وهناك من الغزليين أيضاً "الأحوص" من الأنصار من أهل المدينة.. كان أحمر شديد الحمرة وهو القائل:

إذا أنت لم تعشقْ ولم تَدْرِ ما الهوى

فكنْ حجراً من يابسِ الصخر جلمدا

–في العصر الأموي تحولت عاصمة الخلافة إلى دمشق، وأصبحت مكة والمدينة مركزين مهمين من مراكز الشعر، وتحضرتا تحضراً ملموساً بعد أن فقدتا أهميتهما السياسية.

العصر العباسي:

وهو ما نبغي الوصول إليه.. إذ امتدت الدولة العربية على بساطها من حدود الصين وأواسط الهند شرقاً.. إلى المحيط الأطلسي غرباً.. ومن المحيط الهندي والسودان جنوباً.. إلى بلاد الترك والخزر والروم والصقالبة شمالاً.. أي أنها تضم بين جناحيها بلاد السند وخراسان.. وما وراء النهر وإيران والعراق والجزيرة العربية والشام ومصر والمغرب.

يعيش على هذا البساط شعوب متباينة في

الجنس والثقافة واللغة.. وقد أحدث الإسلام بتعاليمه السمحة امتزاجاً قوياً بين تلك العناصر المختلفة وظلت الفصحى المثال الأعلى للناس رغم تفشي اللحن الذي وقف له العلماء بالمرصاد..

ونهضت حركة علمية مزدهرة.. كما ازدهر الشعر أيضاً.. بعد أن اصطبغ بلون جديد حينما وقف الشعراء على أبواب القصور بدلاً من الأطلال.. وعاشوا ذلك الجو المتمدن الذي عمت فيه موجة من الغناء وأماكن اللهو.. والقصور المترامية الأطراف في بغداد وسامراء.. وصارت لتجارة الرقيق والإماء أسواق معروفة ونخاسون.. فالإماء فارسيات وروميات وهنديات وحبشيات.. وأكثر الذين يديرون تلك الأمور هم من غير العرب...

-أحدث الإسلام بتعاليمه السمحة امتزاجاً قوياً بين العناصر المختلفة، وظلت الفصحى المثال الأعلى للناس، رغم تفشي اللحن الذي وقف له العلماء بالمرصاد.

ولهذا كله فقد تحول بعض الشعراء إلى منابر تحكي عن هذا وذاك وانتشرت القصائد الخمرية وصار الشعراء يفتتحون قصائدهم بمقدمة خمرية، اللهم إلا من اعتكف في باديته بعيداً عن ضوضاء ذلك الجو المتمدن.. وكانت البادية لا تزال تمد الحاضرة بكثير من الشعراء ذوي السليقة العربية السليمة. وتحول كثير من الشعراء إلى معلمين يعلمون الناشئة اللغة ورواية الشعر القديم من أمثال: أبي البيداء، وابن الدمينة، وابن ميادة، وأبي حية النميري، وأبي ضمضم الكلابي وابن عمه أبي زياد، والعماني، وشبيل بن عزرة الضبعي، وأبي العميثل، وعمارة بن عقيل حفيد جرير. حتى إن اللغويين لم يتركوا قصيدة أو مقطوعة لشاعر جاهلي أو إسلامي إلا سجلوها ودونوها وفسروها وشرحوها.. وكان الذي حفزهم إلى ذلك القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وأصبح هؤلاء اللغويون سدنة الشعر وحراسه في هذا العصر الذي احتشد فيه الحابل بالنابل... ومما يروى عن الشاعر مروان بن أبي حفصة: أنه حينما نظم قصيدته: "طرقَتْكَ زائرةً فحيِّ خيالَها" في مدح الخليفة المهدي.. ذهب إلى حلقة "يونس النحوي" وعرضها عليه، فأعجب بها قائلاً له: "إنها خالية من العيوب.. وعندما طرق باب المهدي وأنشده إياها زحف المهدي من صدر مصلاه حتى صار على البساط إعجاباً بما سمع.. وقال لمروان: كم هي؟ قال: مائة بيت.. فأمر له بمائة ألف درهم، وكانت هذه أكبر جائزة أعطيت لشاعر في أيام بني العباس.. وبالمناسبة فقد عُرِف عن الخليفة المهدي أنه أول خليفة فتح أبوابه على مصاريعها للشعراء...

كان للشعراء شخصيتان: الأولى ذاتية، وقد انغمست باللهو والعبث وآثر شعراؤها الألفاظ السهلة العذبة للمعنى الرقيق الحلو.. بعد أن اختاروا من الأوزان الشعرية أخفها وأيسرها على الأذن.. أما الشخصية الثانية فهي رسمية تتمسك بالقديم.. وخاصة أمام الخلفاء والوزراء والقادة.. وكان مذهب علماء البصرة إيثار القديم.. حتى إنه انتشر بين علماء الكوفة.. عمت الخمريات على كل شفة ولسان وقد استكثر منها أبو نواس وحذا حذوه آخرون مثل: مسلم بن الوليد وأبو العتاهية والعكوك وديك الجن الحمصي وأشجع السلمي وأبان عبد الحميد وأبو الشمقمق الذي برز شعره بالفكاهة والنقد اللاذع كقوله في بشار:

سبعُ جوزاتٍ وتينَةْ
فتحوا بابَ المدينةْ

إنَّ بشارَ بنَ بُرْدٍ
تيسُ أعمى في سفينَةْ

أما مسلم بن الوليد فقد افتتح إحدى قصائده بقوله:

إنْ كنتِ تسقينَ غيرَ الرّاحِ فاسقيني

كأساً أَلَـذُّ بهـا مـن فيـكِ تَشْـفيني

أما أبو العتاهية فقد عاش حياة المخنَّثين.. يلبس ملابس النساء.. ويخضب يديه بالحناء لكنه انقلب في آخر حياته وعاش حياة الزهد وقد مدح المهدي بلاميته المشهورة:

أَتَتْـــــهُ الخلافـــــةُ منقـــــادةً

إليـــــه تجـــــرِّرُ أذيالهـــــا

ولـــم تَـــكُ تصـــلحُ إلاّ لَـــهُ

ولـــم يـــكُ يصـــلحُ إلا لَهـــا

لكـن مـن ناحيـةٍ أخـرى.. وحتـى نكـونَ منصفين: فإنّ الجودة الفنيَّة في الشعر.. لا تقاس بالقِدم والحداثة.. فالشعر الجيد يبقى جيداً في كل زمـان ومكـان.. والشـعراء العباسـيون نهلـوا مـن الشعر القديم، وتغذوا بـه حتى سرى في قلوبهم وتمكن من نفوسهم..

وحينما نقرأ لهؤلاء الشعراء قصائدهم ونقلب دواويـنهم.. نـراهم عربـاً خالصـين وكـأنهم جـاؤوا لتوهم من الجزيرة العربية.. ومع ذلك فإن اللغويين لم يستشهدوا بأشعارهم خوفاً من اضطراب نموذج الشـعر القـديم.. فـأرتجوا علـيهم الأبـواب، وراحـوا يعـدون علـيهم سـقطاتهم، ويهيلـون التـراب علـى اشـتقاقاتهم وأبنيـتهم التـي اسـتحدثوها علـى ضـوء المقاييس اللغوية التي رسخت في أذهانهم..

حتـى إن ابـن الأعرابـي قـال: "إنمـا أشـعار هـؤلاء المحـدثين مثـل "أبـي نـواس" وغيـره مثـل الريحـان يشـم يومـاً ويـذوى، فيرمـى بـه.. وأشـعار القـدماء مثـل المسـك والعنبـر كلمـا حركتـه ازداد طيباً"(2).

لكـن موجـة المجـون فـي العصـر العباسـي اتسـع معهـا وصـف الخمـر.. وكانـت مجالسـها معقودة فـي البصـرة والكوفـة.. ثـم قامت بعد ذلـك في بغداد منافستهما في تلك المجالس.. وانتشرت حاناتها في الكرخ وغيرها.. وانتشرت دور النخاسة والأديرة المنثورة في ضواحي الكوفة على الطريق منها ومن البصرة إلى بغداد.. وتردد عليها مجان الشـعراء وغيرهم مـن عامـة النـاس.. وكـانوا يعبـون الخمر أرطالاً ويتغزلون بالغزل الماجن.. بالجواري والغلمان.. حتى بلغت هذه الموجة غايتها في عهد الخليفـة "الأمـين"، إذ حـول قصـر الخلافـة إلـى مقصف للخمور والمجون.. متخذاً من "أبي نواس" نديماً له.. ليهاجم الأطلال ومن يركن إليها قوله:

قُـلْ لمَـنْ يبكـي علـى رَسْـمٍ دَرَسْ

واقفـاً.. مـا ضـرَّ لـو كـان جلَـسْ

تصِـــفُ الرَّبْـــعَ ومَـــنْ كـــان بـــهِ

مثـــلُ سَـــلْمى ولُبينـــى وخَـــنَسْ

اتْـــرُكِ الرَّبْـــعَ وسَـــلْمى جانبـــاً

واصـطبِحْ "كَرْخِيَّـةً"(3) مثـلَ القَـبَسْ

أمـا خمريـات أبـي نـواس ومقدمات قصـائده فحدث ولا حرج ويكفي أن نشير إلى واحدة منها:

ألا فاسقني الخمر وقلْ لي هي الخمر

ولا تسـقني سـراً إذا أمكـنَ الجهـر

غير أن بشار بن برد تقدم على هؤلاء فكان عنـده المـزيج مـن العناصـر البدويـة القديمـة والعناصر الحضرية الجديدة.. وكان خلف الأحمر وخلف بن أبي عمرو بن العلاء يؤمان مجلسه ويجلسان منه مجلس التلميذ من أستاذه.. وله بائية مشهورة في قوة البرهان والحجة منها:

إذا الملـــكُ الجبـــارُ صـــعَّر خـــدَّهُ

-الجودة الفنية في الشعر لا تقاس بالقدم

مشـــينا إليـــه بالســـيوف نعاتبـــه

وإذا عـدنا إلـى تـاريخ الأدب العربـي "فـي العصـر العباسـي الأول" للدكتور شـوقي ضـيف.. فإننـا نجـده قـد أفـرد فصـلاً خاصـاً عـن أعـلام الشـعراء عـدَّد مـنهم: بشـار.. أبـا نـواس.. أبـا العتاهية.. مسلم بن الوليد.. أبا تمام. وينتقل بعد هـذا إلـى تعـداد شـعراء الغـزل حيث عـدَّد مـنهم "العبـاس بـن الأحنـف" و"ربيعـة الرقـي" فـي فصـل طوائف من الشعراء..

وهنـا علينـا الوقوف لنقلب صـفحات مطويـة من حياة ربيعة الرقي.

-عاش ربيعة طفولته ومقتبل صباه في مدينته الرقة التي هي جنة من جنان الدنيا في زمانها المنصرم.

ربيعة الرقي:

هـذا الشـاعر الـذي تعلـق بغيـر جاريـة ممـا جعلـه ينظم غزلاً كثيراً.. قـال عنـه "ابـن المعتز": إنـه أشـعر أهـل زمانـه جميعـاً فـي الغـزل ومـا أجد أطبع ولا أصح غزلاً منه"..

ويقـول أيضـاً: "كـان ربيعـة أشـعر غـزلاً مـن أبـي نـواس لأن فـي غـزل أبـي نـواس بـرْداً كثيـراً وغزل هذا سليم سهل عذب".

وسنأتي على شعره الغزلي هذا بعد أن نقلب بعض الصفحات من حياته:

مر بنا أنـه من مدينة الرقة.. وهو ربيعة بن ثابـت بـن لجـأ بـن العيزار بـن لجـأ الأسدي.. ولـد قرابـة عـام /120/هـ وقد أصـيب برمد فـي عينيـه وقد صرح بذلك في إحدى غزلياته قوله:

عينــا ربيعــةَ رمــداوانِ فاحتسـبي

بكَحْلَــةٍ منــكِ تشــفيهِ مــن الرَّمــدِ

إن تكتحـلْ منـكِ عينـاهُ فـلا رمـدٌ

علــى ربيعــةَ يُخْشــى آخــرَ الأبَــد

في صـباه كانـت أمـه تثقلـه فـي لباسـه خيفـة عليه من البرد وقد قال ساخراً منها:

ويلائـــــــي أنَّ أمـــــــي

أثقلتنــــــــي بـــــــإزاري

فـــإذا مـــا قمـــت أمشـــي

هـــمَّ خصـــري بانبتـــار

كـــلٌّ ذا أحمـــل وحـــدي

أيـــنَ مـــن أمّـــي فـــراري

أمَّتـــا هـــذا وربـــي

حِمْـــلُ "بـــرذونٍ" بخـــاري

أمَّتـــا لســـت ببـــرذونٍ

ولا بَغْـــــلُ مُكـــــاري

عاش ربيعة طفولته ومقتبل صباه في مدينته الرقـة التـي هـي جنـة مـن جنـان الـدنيا فـي زمانهـا المنصــرم.. وهــي عليلــة بأشــجارها وبســاتينها الخضراء التي ينساب حولها نهر الفرات العظيم كأنـه البحـر وهـي علـى شـواطئه رابضـة.. يقـول فيها:

حبـــذا الرقـــة داراً أوْ بلَـــدْ

بلـــداً ســـاكنُهُ ممَّـــنْ تَـــوَدْ

مـــا رأينـــا بلـــدة تعـــدلها

لا ولا أخبرنـــا عنهـــا أحـــد

إنهـــا بريـــة.. بحريـــة

سورها بَحْرٌ وسورٌ في الجَدَدْ

تسمع الصُّلْصُلَ في أشجارها

هُدْهُدُ البرِّ ومُكّاءٌ غَرَد

لم تُضَمَّنْ بلدةٌ ما ضُمِّنَتْ

من جمال في قريش وأسد

ولما نما عود ربيعة وشاع الغزل على لسانه نقش الناس بعض أشعاره على البسط التي ينسجونها ويتلذذون بقراءتها وترديدها بينهم أثناء جلوسهم عليها كقوله:

ليتني كنتُ حماماً

لكِ مقصوص الجناح

أيّها الناس ذروني

لست من أهل الفلاح

أنا إنسان معنّى

بهوى المُرْضِ الصّحاح

تناقل الناس شعره وأخباره وردد الناس قصائده الغزلية على ألسنتهم حتى قيل إن جواري الخليفة المهدي دفعنه ليحضر لهن "ربيعة" من الرقة ليستمعن منه مباشرة إلى شعره فاستحضره منها مع عمال البريد القادمين من الجزيرة والفرات.. وأقام ببغداد يتردد على بلاط المهدي.. لكن المقام لم يطل لربيعة فيها فأنشد المهدي قصيدة يرجو منه السماح له بالعودة إلى الرقة جاء فيها:

يا أمير المؤمنينا

الله سمَّاكَ الأمينا

سرقوني من بلادي

يا أمير المؤمنينا

سرقوني فاقض فيهم

بجزاء السارقينا

عندها أمر المهدي بعودته إلى الرقة مع عمال البريد أيضاً بعد أن أجزل إليه وأكرمه..

–تعلق ربيعة في ريعان شبابه ببعض الجواري وكان غزله فيهن صريحاً حتى إنه لُقب "بالغاوي" وممن كان يهواهن جارية اسمها "عَثْمة" وهي أمَة لرجل من أهل "قرقيسياء" ووقعت في قلبه فتغنى بها قوله:

–تعلق ربيعة في ريعان شبابه ببعض الجواري وكان غزله فيهن صريحاً، حتى أنه لقب "بالغاوي".

أعَثْمةُ أطلقي العَلَقَ الرهينا

بعيشِك وارحمي الصبَّ الحزينا

تعلق زائراً لك فارحميه

فقد أورثْتِ زائرَكِ الجنونا

رآك وأنت مقبلةٌ فلما

رأتْكِ العينُ هِجْتِ لنا فتونا

وقمت تأوَّدين وعهد عيني

بحسنِك في الحزون(4) تأودينا

فلما أن رآكا لناس قالوا

تعالى الله رب العالمينا

بدت منك الروادفُ مشرفاتٍ

روادفُ لــم تــدعْ للنــاس دينــا

وقــد أعطــاك ربــك فاشــكريه

جمــالاً فــوق وصــف الواصــفينا

فما الشمسُ المضيئةُ يوم دَجْنٍ

بأحســنَ منــك يــوم تبــدَّ لينــا

فلــو أن الملــوك رأوك يومــاً

لخــرُّوا مــن جمالــك ســاجدينا

ولــو أن النســاءَ ملكْــنَ، أمــراً

لكنــتِ إذنْ أميــرَ المؤمنينــا

-تأثر ربيعة الرقي بشعر عمر بن أبي ربيعة، وتأثر بشعر مجنون ليلى حتى إنه حاكاه في بعض أشعاره.

ويظهر أن "عثمة" أول جارية تغزل بها ربيعة وأحبها.. وله فيها أشعار كثيرة.. وكان يلتقي بها ليلاً ولا يجرؤ على ملاقاتها نهاراً وكم تمنى أن الصبح لا يجلو الظلام حتى يشفي غليله منها.. وقال متغزلاً بها:

أحِــبُّ حــديثَها وتحــبُّ قربــي

ومــا إنْ نلتقــي إلا لمامــا

فيــا ليــتَ النهــارَ يكــون لــيلاً

وليــت الصــبحَ لا يجلــو الظلامــا

ويــا ليــت الحمــامَ مســخراتٌ

لنرســلَ فــي رســائلنا الحَمامــا

لعــلَّ حمامــةً تهــدي إلينــا

كتابــاً منــك نجعلــه إمامــا..

ومــا ذنبــي وحبُّــكِ هــاجَ هــذا

ولــو تُــرِكَ القطــا لغَفــا ونامــا

وكــلّ الحــب لغــوٌ غيــرَ حبــي

فقــد أردى الحشــا وبــرى العظامــا

تأثر ربيعة الرقي بشعر عمر بن أبي ربيعة... ولربما يختلط علينا الأمر بينه وبين عمر حينما نقرأ له المقطعة التالية:

قالت: ومن أنت؟ قلْنَ التابعات لها

هــذا ربيعــةُ هــذا فتنــةُ الأمــمِ

هذا المعنّى الذي كانت مناسِبُهُ

تأتيــكِ فاســتتري بــالبُرْدِ والقَــتَمِ

شــيطانُ أمَّتِــهِ لاقــاكِ محرِمــةً

فبالإلــه مــن الشــيطان فاعتصــمي

قالتْ أعوذُ بربي منكَ واستترتْ

بغــادةٍ رَخْصَــةِ الأطــراف كــالعَنَمِ

وتأثر ربيعة أيضاً بشعر مجنون ليلى حتى إنه حاكاه في بعض أشعاره فقال:

خليلــي هــذا ربــع ليلــى فقيِّــدا

بعيريكمــا ثــم ابكيــا وتجلــدا

قفــا أســعداني بــارك الله فيكمــا

وإن أنتمـا لـم تفعـلا ذاك فاقعـدا

وإلا فسـيرا واتركـاني وعَـوْلتي

أقُـلْ لجَنـابَيْ دِمْنَـةِ الـدار أسْـعِدا

فقـالا وقـد طـال الثـويُّ عليهمـا

لعلَّـكَ أنْ تنسـى وأنْ تتجلـدا

ولولا أن يلحق بها من سحر عمر بن أبي ربيعة في آخر القصيدة لقلنا إن القصيدة من شعر المجنون حينما جاء بآخرها:

فـأقبلْنَ مـن شـتى ثلاثـاً وأربعـاً

وثِنْتَـينِ يمشـين الهوينـا تـأوُّدا

يطـأْنَ مـروطَ الخزِّ يلْحِقْنَها الحِما

ويسـحبْنَ بالأعطـافِ ريطـاً معمّـدا

فلمـا التقينـا قلْـنَ أهـلاً ومرحبـاً

تبـوأْ لنـا بـالأبطح السـهل مقعـدا

ولهذا فإن المتأمل في غزل ربيعة الرقي يجد نفسه أمام شاعرين لا شاعر واحد وهو بعيد كل البعد عن غزل التهتك والرفث والفحش الذي كان يقوله أبو نواس والحسين بن الضحاك ومسلم بن الوليد...

وكما قلنا إن ربيعة الرقي ت
فـإلى جانـب "عثمـة".. كانـت
"رَخاص" وهي من جواري الكرخ ب
فيها شعراً حينما سُدّت بوجهه الط
شيئاً وراح مصرِّحاً بجنونه بها و
طاعة الحكام.. قال:

-غادر ربيعة مصر متوجهاً إلى بغداد، محاولاً الوفود إلى بلاط المهدي ثانية بعد لقائه الأول الذي لم يكتب له النجاح ولا طول المقام.

أنـا للحكـام عاصـي

لجنـوني برَخـاص

ثـم للنـاسِ جميعـاً

مـن أدانٍ وأقاصـي

ورَخـاصُ الكَـرْخِ ظبـيٌ

لـم أنَـلْ منـه افتراصـي(5)

ولقـدْ طـالَ بـأبوا

بِ الخُرَيْمِـيِّ اقتصاصـي(6)

طَمَعـاً فـي صـيدِ ظبْـيٍ

ذي شِـماسٍ ومَلاصـي(7)

صيْدُهُ أعْسَرُ مـن صيدِ الضَّواري والقِـلاص(8)

يـا رَخاصـاً يـا رَخـاصَ الكـرْخ يـا ذاتَ العِقـاص

والثنايـا الغُـرِّ كـالبر

قِ تَـلالا فـي النِّشـاص(9)

وتعلق "ربيعة الرقي" بحب الجارية "داح" وقد قال فيها غزلاً نُقِشَتْ بعض أبيات منه على البسط متمنياً لنفسه أن يكون لمحبوبته حماماً مقصوص الجناح إذ يقول:

صـاحِ إنـي غيـرُ صـاح

أبـداً مـن حُـبِّ داح

أنـا واللهِ... قتيـلٌ

-كما أمعن ربيعة الرقي في غزله، كان له باع طويل في المديح والهجاء.

لــــكِ مــــن غيـــرِ جِــــراح

لا بســــــــيفٍ.. قتَلَتْنـــــــي

لا ولا سُـــــــمْرِ الرِّمـــــاح

أنــــــت للنـــــاس قَتـــــولٌ

بــــــالهوى.. لا بالسِّــــــلاح

وبشـــــــكلٍ.. وبــــــدَلٍّ

وبغُـــــــنْجٍ... ومُـــــزاح

وبعينــــــينِ صـــــيودَيْنِ...

وثغـــــــرٍ.. كالأقــــــاحي

ليتنــــــي كنــــــتُ حمامــــــاً

لــــكِ مقصــــوصَ الجنــــاح

وله في الجارية "سعاد" أشعار كثيرة.. وهذه كانت تراسله في رسائل شوق وحنين وفيها يقول:

جـاء الرسـولُ بقرطـاسٍ بخاتَمِـهِ

وفـي الصحيفةِ سحرٌ خُطَّ بـالقلم

قالـت: تعالَ إذا مـا شئْتَ مستتراً

والحكْـمُ حكمُـكَ يـا رَقِّـيُّ فـاحتكِم

الحــبُّ داءٌ عيـــاءٌ لا دواءَ لـــه

إلا نسـيمُ حبيــبٍ طيِّــبِ النَّسَـم

أوْ قبلــةٌ مـن فـمٍ نيلَـتْ مُخالَسَـةً

ومـــا حـــرامٌ فـــمٌ ألصَـــقْتَهُ بفـــم

وكما أمعن ربيعة الرقي في غزله هذا.. كان لـه بـاع طويل فـي المديح والهجـاء.. وكيف لا.. وهـو الـذي عقد أسفاره مشرِّقاً ومغرّبـاً مـن أجل الوفود على دواوين الأمراء وبلاط الخليفة المهدي في بغداد وقد تردد عليه غير مرة.. وها هو يلتقي بمعن بن زائدة الشيباني في بغداد أثناء قدوم هذا الأخير من اليمن إلـى بغداد فيمدحه بقصيدة لم يهش معن لها ولم يجزل لـه المكافأة وكان بارداً فـي استقبال الشـاعر ربيعـة.. الأمـر الـذي جعل الشاعر ينقلب عن مديحه إلى هجائه بقوله:

معن يـا معن يـا ابـن زائـدة الكلـ

ـبِ التـي فـي الـذراعِ لا فـي البَنـان

لا تفـــاخرْ إذا فـــاخرْتَ بآبائـــك

وافخـــــرْ بعمـــــك الحَـــــوْفزان

فهشـــامٌ مـــن وائـــل فـــي مكـــان

أنــت ترضــى بــدون ذاك المكــان

ومتـى كنـت يـا ابـنَ ظبيـةَ ترجـو

أن تُبَنِّـــي علـــى ابنـــة الغضـــبان

هـــي حـــوراءُ كالمهـــاةِ.. هِجـــانٌ

لهجـــانٍ.. وأنـــت غيـــرُ هجـــان

وبنـــاتُ الســـليل عنـــد بنـــي ظبيـــة

أفٍّ لكـــــمْ بنــــي شـــــيبان

قيـل: معـنٌ لنـا فلمـا اختبرْنـا

كـان مرعـىً ولـيس كالسَّعْدان(10)

سافر "ربيعة" وهو شاب يافع إلى أرمينية حيث التقى بـ"يزيد بن أسيد السلمي" والي المنصور عليها ومكث في ديوانه حولاً كاملاً مدحه بقصائد عدة.. وأنشأ معه علاقة وطيدة.. لكن ما لبثت تلك العلاقة أن ساءت بينهما.. فتوجه إلى مصر والتي كان واليها "يزيد بن حاتم المهلبي" وكان هذا شبيهاً بجده "المهلب بن أبي صفرة" في حروبه ودهائه وكرمه.. لكن المهلبي تشاغل عن الشاعر ربيعة ولم يظفر منه بالندى.. فكتب رقعة وهم بمغادرة مصر جاء فيها:

أرانـــــي ولا كفــــران لله راجعـــــاً

بخفَّـيْ حُنين من نـوالِ ابْنِ حـاتم

فلما قرأها المهلبي أعاد الشاعر إليه وبالغ في إكرامه.. حتى قيل إنه أمر بنزع خُفي الشاعر وحشاهما دنانير فما كان من "ربيعة الرقي" إلا أن يعود إلى مدحه قائلاً:

مـــنْ لعـــينٍ رأت خيـــالاً مُطيفـــاً

واقفـــاً هكـــذا علينـــا وقوفـــا

طارقـــاً موهنـــاً.. ألَـــمَّ فحيّـــا

ثـــم ولّـــى فهـــاج قلبـــاً ضـــعيفا

ليـت نفســي وليـت أنْفُـسَ قـومي

يـا يزيـدَ النـدى تقيـك الحُتوفـا

عَتكــــيٌّ.. مهلبــــيٌّ.. كــــريمٌ

حــاتِميٌّ قــد نــال فرعــاً مُنيفــا

ولم يكتف الشاعر بمدح ممدوحه المهلبي بل راح معرِّضاً بيزيد السلمي حيث قال:

يزيـــدَ الأزْدِ.. إنَّ يزيـــدَ قـــومي

ســـميُّكَ لا يجـــودُ كمـــا تجـــود

يقـــود جماعـــة.. وتقـــود أخـــرى

فتـــرزُقُ مَـــنْ تقـــودُ ومَـــنْ يقـــود

شـــبيهُكَ فـــي الـــولادةِ والتســـمِّي

ولكـــنْ لا يجـــودُ كمـــا تجـــود

وشاءت الأقدار أن يُعزل عن مصر واليها يزيد المهلبي ويتولى بدلاً عنه يزيد السلمي.. فسارع ربيعة إلى شد أحزمة الرحيل عن مصر بعد أن قال(11):

بكـى أهلُ مصـرٍ بالـدموع السـواجِم

غـداةَ غـدا عنهـا الأغرُّ ابـنُ حـاتم

حلفـــتُ يمينـــاً غيـــرَ ذي مثْنَويَّـــةٍ

يمـــين امـــرئٍ آلـــى بهـــا غيـــرَ آثـــم

لشـتانَ مـا بـين اليزيـدين فـي النّدى

يزيـــدِ سُـــليم والأغـــرِّ ابـــنِ حـــاتم

فهـــمُّ الفتـــى الأزديِّ إتـــلافُ مالِـــهِ

وهـــمُّ الفتـــى القيســـيِّ جمـــعُ الـــدراهم

-نقده العباس دينارين اثنين فقط على مديحه، الأمر الذي دفعه إلى أن يسخر من ممدوحه بما يؤذيه ويؤلمه.

شعر ربيعة الرقي جاء متميزاً بسهولة اللفظ وبساطة التعبير، فكان عذباً سلساً فيه جمال المعاني ووضوحها.

فلا يحسب التمتامُ أني هجوتُهُ
ولكنني فضَّلْتُ أهلَ المكارم

ألا إنما آل المهلَّبِ غُرَّةٌ
وفي الحرب قاداتٌ لكم بالحزائم

هم الأنفُ والخرطومُ والناسُ بعدهم
مَناسِمُ والخرطومُ فوقَ المناسم

غادر ربيعة مصر.. لكن هذه المرة توجه إلى بغداد محاولاً الوفود إلى بلاط المهدي ثانية بعد لقائه الأول الذي لم يكتب له النجاح ولا طول المقام قائلاً في الخليفة المهدي قوله:

قد بسَطَ المهديّ كفَّ النَّدى
للنّاس والعفوَ عن الظالم

فالرجُلُ الصادرُ عن بابه
مبشِّرٌ للوارِدِ القادم

لكن سرعان ما ظهر له منافسون.. بعد أن وطئ حيّزاً مناسباً في البلاط.. وكان من بين هؤلاء المنافسين: بشار بن برد، ومروان بن أبي حفصة الذي مر ذكره معنا وأبي العتاهية، والسيد الحميري فآثر العودة إلى الرقة بعيداً عن ضوضاء البلاط وأعين الحساد.. وخاصة أنه قد نال موقعاً حسناً في بلاط المهدي من جراء قصيدته في "اليزيدين" قوله:

لشتان ما بين اليزيدين في الندى
يزيد سُلَيْمٍ والأغرِّ ابنِ حاتم

تبدلت الحال بتغير الأحوال حينما آلت الخلافة إلى الرشيد.. وأعاد الشاعر الوصل مرة أخرى ولكن هذه المرة إلى بلاط الرشيد وكانت له مكانته فيه.. وكثرت ملحه ونوادره عند الرشيد وندمائه وجلسائه.. حتى حل العام /185/هـ الذي أوفد فيه الرشيد عمه العباس بن محمد أميراً للجزيرة الفراتية وكان مقرها "الرقة" وفرشت للأمير القصور واتخذت له الآلات. ذلك أن الرشيد كان يجل عمه العباس ويقدره أيما تقدير..

وهنا رأى الشاعر ربيعة أن ينتهز الفرصة ويعود إلى بلدته "الرقة" ويتقرب من أميرها وحدث ذلك مفتتحاً قدومه بقصيدة يمدح فيها العباس قائلاً:

إن المكارمَ لم تزلْ معقولةً
حتى حلَلْتَ براحتيك عقالها

العود يَرْطُبُ إنْ مسَسْتَ لحاءَهُ
والأرضُ تُعْشِبُ إنْ وطئت رمالها

إلى أن يقول فيه:

لو قيل للعباس يا ابن محمدٍ
قل: لا وأنت مُخلَّدٌ ما قالها

ما إنْ أعُدُّ من المكارم خَصْلةً
إلا وجدْتُكَ عمَّها أو خالَها

وإذا الملوكُ تسايروا في بلدةٍ
كانوا كواكبَها وكنتَ هلالَها

ومع كل هذا فقد نقده العباس دينارين اثنين فقط على هذا المديح.. مما ألهب حفيظة شاعرنا

وجن جنونه.. الأمر الذي دفعه إلى أن يسخر من ممدوحه بما يؤذيه ويؤلمه.. فأرسل إليه قائلاً:

مـدحتُك مِدْحَـةَ السـيف المُحلَّـى

لتجـري فـي الكـرام كمـا جرَيْـتُ

فهبهـا مِدْحـةً ذهبَـتْ ضَـياعاً

كـذبت عليـك فيهـا وافتريـت

فأنـت المـرءُ لـيسَ لـه وفـاءٌ

كـأني إذْ مـدحْتُكَ قـد رثيـت

حاول العباس البطش بالشاعر.. إلا أنه آثر شكواه إلى الخليفة عله يلقى منه عقاباً أقسى وأمر من عقابه له.. وأمر الخليفة إحضار ربيعة بعد أن وقف على هجاء عمه العباس..

وامتثل الشاعر بين يدي الخليفة الرشيد وأنشده قصيدته في مدحه العباس وحكى له مكافأته عليها بدينارين اثنين.. عند ذلك اعتدل الرشيد عن غضبه ودب العطف في قلبه مستنكراً فعلة عمه العباس وعفا عن ربيعة بعد أن كان مقرراً البطش به.. وأمر له بثلاثين ألف درهم.. وألزمه بلاطه غير عائد إلى الرقة..

بقي ربيعة في بلاط الرشيد حتى تقدمت به السن فآثر العودة إلى الرقة مستأذناً الرشيد فعاد إليها حاملاً معه من المال والهدايا ما يكفي ظروف المعيشة في شيخوخته..

وعاش فيها باقي حياته.. وقد مال إلى الزهد وطلب العفو والمغفرة من الله تعالى.. طامعاً في عفوه وثوابه ورضاه.. مردداً حكمته:

ولا تسـأَلِ النّـاسَ مـا يملكـونْ

ولكـنْ سـلِ اللهَ واسـتكْفِه

وكـلُّ مُقِـلٍّ وذي ثَـرْوَةٍ

فـإنَّ المنيـةَ مـن خَلْفِـه

عاش ربيعة حتى نهاية عام ثمانية وتسعين ومائة "هـ" وتوفي ودفن في مسقط رأسه الرقة عن عمر يناهز السبعين عاماً..

الخصائص الفنية في شعر ربيعة

مر بنا أن "ربيعة" تأثر بشعر مجنون ليلى وعمر بن أبي ربيعة.. كما أنه تأثر بعدد من شعراء العصر الأموي ففي قوله:

خليلـيَّ هـذا ربـعُ ليلـى فقيّـدا

بعيرَيْكُمـا ثـم ابكيـا وتجلّـدا

قد اتكأ اتكاءً واضحاً على قول "كثيِّر عزَّةْ" الذي يقول فيه:

خليلـيَّ هـذا ربـعُ "عـزة" فـاعْقلا

قلوصـيكما ثـم ابكيـا حيـث حلَّـتِ

وقول ربيعة أيضاً:

ستصـرمُ إنسـاناً إذا مـا صَـرَمْتني

بحبِّـك فـانظرْ بعـده مَـنْ تُبَـدِّلُ

جاء منعطفاً على قول "معن بن أوس" في قوله:

ستقطع فـي الدنيا إذا مـا قطعتنـي

يمينـك فـانظرْ أيُّ كـفٍّ تُبَـدِّلُ

وعلى كل حال فإن شعر ربيعة جاء متميزاً

-تكاثر شعراء الغزل بنوعيه العفيف والمادي الصّريح، وكان ربيعة خير من يصور النوع الثاني.

- لم يكن ربيعة الرقي يسير على نهج الشعراء الأمويين وخطاهم فطبع شعره بأثره الخاص.

بسهولة اللفظ وبساطة التعبير.. فكان عذباً سلساً فيه جمال المعاني ووضوحها بعيداً عن الصناعة اللفظية والتعقيد وهذه لوحة يرسمها، "ربيعة الرقي" لذباح العصافير يقول فيها:

أتبكينَ منْ قتلي وأنتِ قَتَلْتِني

بحبِّكِ قتلاً بيِّناً ليس يُشْكِل

فأنتِ كذباحِ العصافيرِ دائباً

وعيناهُ من وجْدٍ عليهنّ تَهْمُل

فلو كان مِنْ رأْفٍ بهنَّ ورحمةٍ

لَكَفَّ يداً ليست من الذبْحِ تَعْطِل

فلا تنظري ما تَهْمُلُ العينُ وانظري

إلى الكفِّ ماذا بالعصافيرِ تفعل

امتلك ربيعة من الأدوات الشعرية ما جعله يرقى بفنه الشعري ليحتج به العلماء.. وها هو "الأصمعي" يحتج بشعر ربيعة..

ولا يعني ذلك أن شعره خالياً من بعض الهنات والسقطات الشعرية.. لكنها ضئيلة وقليلة.. والتي تكاد أن لا يخلو منها شعر أي شاعر. فمن التكرار اللفظي قوله:

أفي هجران بينك تصرميني

وما رمنا لصَرْمِكُمُ صراما

ومن الحشو قوله:

من لعينٍ رأتْ خيالاً مُطيفاً

واقفاً- هكذا- علينا وقوفا

ومن الجمل الاعتراضية غير الضرورية قوله:

ولولا فِتْنَتي بكِ- فاعلميها-

إذاً صلّى ربيعةُ ثم صاما

ونحن هنا إن أتينا ببعض النماذج الشعرية للشاعر "ربيعة" من حيث تأثره بالشعراء الأمويين.. فلا يحملنا ذلك إلى الاعتقاد من أن "ربيعة" كان يسير على نهجهم وخطاهم.. فهو يختلف عنهم اختلافاً كبيراً ليطبع شعره بأثره الخاص وليس لسواه. أرسل "ربيعة" نفسه على سجيتها وطبيعتها.. متحرراً من أسر التقليد.. وهو بهذا يحملنا إلى أن نطرب ونهتز له.. فقوله:

أنتِ الهوى ومُنى نفسي ومُتْعَتُها

أقولُ ذاك ولا أخفيهِ على أحَدِ

نِلْتِ الجمالَ ودلاً رائعاً حسناً

فما تُسَمَّيْنَ إلا ظبيةَ البلدِ

وأنتِ طيِّبةٌ في القَيْظِ باردَةٌ

وفي الشتاءِ سخونٌ ليلةَ الصَّرَدِ: "البرد"

وهذا ما دفع "بابن المعتز" لأن يثني على "ربيعة" ويقول عنه:

"فهذا كما ترى أسلسل من الماء وأحلى من الشهد"..

وعندما يعرج "ربيعة" على ضرب الأمثال في شعره كمن يحكي قصة قوله:

وكيفَ يصيرُ القلبُ لا.. كيفَ عنكُمُ

وبابُ فؤادي دون صَرْمِكِ مُقْفَلُ

ظلمتِ كذئبِ السوءِ إذْ قالَ مرةً

لِسَـــخْلٍ رأى والــذئبُ غَرْثــانُ مُرْمِــلُ

أأنْتَ الـذي فـي غيـرِ جُرْمٍ شَتَمْتَني

فقـــالَ: متـــى ذا؟ قـــال: ذا عـــامُ أوَّلُ

ويقول "ابن المعتز" مرة أخرى عن "ربيعة":

"فهذا كما ترى لا يسمع مثله لشاعر رقة وغزلاً".

وعندما يتحسر "ربيعة" على قول محبوبته "بنَعَمْ" مجيبة إياه على أحلامه قوله:

مـا أكـذَبَ العـينَ والأحـلامَ قاطبـةً

أصـــادقُ مـــرةً فـــي وَصْـــلِها حُلُمـــي

قـولي نعـمْ إنّهـا إنْ قلـتِ نافعـةٌ

قالـتْ عسـى.. وعسـى جسْرٌ إلـى نعم

مما يجعل ابن المعتز أن يردد أيضاً قوله في ربيعة: "وهذا أطبع ما يكون من الشعر وأسهل ما يكون من الكلام"..

لكن قيل في "طبقات الشعراء" إشارة إلى العجز حينما قال: ليست عسى وعسى صبْرٌ إلى نعم".

هـذا وقـد تكـاثر شـعراء الغـزل بنوعيـه العفيـف.. والمـادي الصـريح حيث صـار النـوع الثاني أكثر شيوعاً لكثرة الجواري والإماء. وخير من يصور النوع الأول هو العباس بن الأحنف الذي عاش يتغنى بالغزل العذري الطاهر.. أما النوع الثاني فخير من يصوره "ربيعة" وغزله يسيل عذوبة. أما شعراء المجون والزندقة فقد كثروا كثرة مفرطة..

نظم ربيعة الرقي شعره في البحور الطويلة والقصيرة فأجاد فيها ونال إعجاب معاصريه من الشعراء.. لكن بحر الرمل قد أكثر منه كاملاً ومجزوءً حتى إنه يغطي ربع ديوانه وفي بحر الرمل موسيقا انسيابية تلائم المطرب من الشعر وذلك بسبب انتشار ظاهرة الغناء وحاجة المغنين إلى أوزان قصيرة وكان ربيعة يجنح لها استجابة للموقف الطارئ الذي يتطلب سرعة الجواب.

جاء في الأغاني أن مروان بن أبي حفصة قيل له:

"من أشعركم من جماعة المحدثين" قال: ربيعة الذي يقول:

لشتّان ما بين اليزيدين في الندى

يزيـدِ سُـلَيْمٍ والأغـرِّ ابـن حـاتم

❑

▪ الهوامش:

(1)-الصبن: الصرف، والفعل صبن يصبن.

(2)-الموشح ص /246/.

(3)-الكرخية: خمرة منسوبة إلى الكرخ ضاحية الملاهي ببغداد.

(4)-الحزون: الأرض الغليظة.

(5)-افترص: اغتنم.

(6)-اقتص أثره: تبعه.

(7)-الشماس: الامتناع والإباء، الملاص: الإفلات.

(8)-القلوص: جمعها قلاص ومن معانيها فرخ الحباري.

(9)-النشاص: السحاب المرتفع بعضه فوق بعض.

(10)-مرعى وليس كالسعدان: مثل يضرب للشيء يفضل عليه أقرانه.

(11)-وكان ذلك في عام /152/هـ حينما عزل المنصور يزيد بن حاتم عن إمارة مصر. "المهلبي"

مراجع البحث
-العصر العباسي الأول: د. شوقي ضيف.
-شعر ربيعة الرقي: زكي ذاكر العاني- طبعة دمشق 1980.
-الأغاني.
-طبقات الشعراء.
-معجم الأدباء.

❑❑❑

(1) الشعر.. اللاشعر

خالد الخزرجي

معنى أن لا يكون الشعر شعراً، افتراض في غياب المعيار الشعري أو المنهجية الشعرية، معناه استلاب حضاري غير مسوّغ لشعرية النص هو أيضاً نفي لتراجيدية الشعر، وليس الأمر كما يبدو ابن لحظته الآنيّة، إنما يمتد إلى جذور ما قبل الحداثة الشعرية، بل يكاد يكون أمراً غريزياً وفوضوياً في الوقت نفسه.

-معنى أن لا يكون الشعر شعراً، افتراض في غياب المعيار الشعري أو المنهجية الشعرية، معناه استلاب حضاري غير مسوغ لشعرية النص هو أيضاً نفي لتراجيدية الشعر.

لا ضيرَ أَنْ نبحث في محدودية رؤية جماعة الديوان للأغراض التي ابتدعوها في كتابة القصيدة، أو تقصّي أسباب تفشّي اللوعة والانبهار بحضارة أوروبا عند شعراء المهجر، أو التقليد الأعمى السفسطائي لجماعة أبوللو سيكون علينا عسيراً أن نتوغل في تفشّي الأفكار السوريالية والدادائية في الشعر أو سوى هاتين المدرستين الفنيتين، هذا الارتباك المعرفي قاد شعراء الحداثة إلى متاهة تقعّرت في مفاصل القصيدة العربية حتى أفرغتها من مضامينها الاجتماعية بسبب غياب (المنهجية الشعرية) والدلالة الرمزية للمعنى أسهمت في تشويه حضارة الشعر.

لا بدَّ لنجاح العملية الإبداعية من معيارين يتحددان بـ:

1-الوعي الشعري. 2- الوعي النوعي.

وسنتحدث عن هذين المعيارين باختصار نحدد فيه مسار العمل الإبداعي فيما تفرزه قصائد شعراء الحداثة.

أولاً-الوعي الشعري:

يكاد يكون مصطلحاً أقرب إلى الفلسفة منه إلى الشعر من حيث المنطق فهو تحديد نوعي لثيمة شعرية كائنة في (اللاوعي الشعري) ومحاولة ذهنية لتفسير واستيعاب المفردة الشعرية بمعيار يرتكز على فهم جدليّ لقراءة النصّ بعقلانية متفتحة ناضجة قادرة على تقويم الأثر الإبداعي من غير تعصبٍ وانحيازٍ لصاحبه أو مغالاةٍ في تحميل النص أكثر مما يحتمل، وبدون اللجوء إلى تأويلات خيالية تعبّر عن انفصام في المفهوم العقلي للأشياء.

"ويشترط ابن الرومي في متلقيه العقلَ

والحِجى، وليس المنطق البارد في الفهم[1]، إذ أنّ لفهم المتلقي لقصيدة الشاعر دلالة معرفية بالنصّ وإثراء لنجاح تجربة الشاعر ومن المفروض أن يحاول كاتب النص لفت انتباه السامع أو القارئ، وعلى الشاعر "أن يقدّم لمتلقيه شعراً يفهمه أول سماعه"[2] لأن فهم المتلقي للقصيدة يُعَدّ أوّلَ نجاح العملية الإبداعية.

والقصيدة الناجحة هي نتاج مشترك بين كاتب النص وقارئه، ويستطيع الشاعر الوصول إلى شغاف قلب المتلقي بلغة شفافة يسهل عليه هضمها واستيعابها من دون أن يعسر عليه فهمها ويكدّ ذهنه محاولاً حلّ ألغازها وفك طلاسمها.

يقول الجاحظ في كتابه البيان والتبيين: [الكلام غاية ولنشاط السامعين نهاية، وما فضلَ من قدر الاحتمال ودعا إلى الاستثقال والمِلال فذلك الفاضل هو الهذر وهو الخَطَلُ وهو الإسهاب][3].

إنَّ للمتلقي دوراً فاعلاً في نجاح الأثر الإبداعي، ولا تبقى أية قيمة اعتبارية لنص الشاعر مهما كان كبيراً من دون مشاركة المتلقي في رأيه وإصغاء حواسه لمفردات قصيدة يكتبها شاعر مجدّد، وفي السنوات الأخيرة من القرن العشرين، وعلى الأخصّ الستينات منه والسبعينات والثمانينات حتى دخول القرن الحادي والعشرين، أصبحت لمتلقي الشعر منزلة عظيمة في إبداء الرأي والاستماع إلى نص الشاعر أو رفضه، وصار بالإمكان التخاطب بين الاثنين في المحافل الأدبية وغيرها بما في ذلك مصارحة المتلقي للشاعر برضاه عن نصّه أو رفضه.

(1)-المتاهات/ د.جلال الخياط/ دار الشؤون الثقافية العامة /طبعة أولى/ بغداد/ 2000/ ص 126

(2)-المصدر السابق ص127.

(3)-البيان والتبيين /الجاحظ/ ج1/ عبد السلام محمد هارون/ القاهرة /1960/ ص 138.

وبذلك تكون العملية الإبداعية قد وصلت إلى مستوى النضوج الإبداعي مما يسهّل على الشاعر بلوغ منزلة راقية في الشعر كما يسهّل على المتلقي أن يتبوأ مكانة لا تقل عن مكانة الشاعر.

ثانياً–الوعي

النوعي:

أو ما نسميه بالوعي المعرفي، هو خلاصة تحليل لنظام كائن في العقل، هو منهج لتفسير النص تفسيراً بعيداً عن التشنج، قريباً من الوضوح لاكتشاف مكنونات الأثر الإبداعي، وإضفاء الشرعية والخلود له، أو العكس من ذلك محاولة تنقيح الأثر الأدبيّ مما علّق به من وثائق وعقم.

الوعي النوعي (المعرفي) محاولة لتهديم صيغ قديمة أصبحت منافية لعصر الحداثة، ومحاولة النهوض بقيم جديدة تطرحها أبجدية العصرنة والحضارة التاريخانية.

لا يعتمد الشعر على لغة معجمية، بل هو لغة من تراكيب خارجية على قواميس نصّيّة التعاريف القاموسية أو الأبجديات الملحميّة، هو ابتكار لغة وصور جديدة لم تخطر.. ربما.. في مخيّلة شعراء أسلاف سبقونا وهو كذلك بعث لغة من أشلاء لغة[4].

"هذا المعنى يفضي إلى القول إن لغة الشعر من خلال التركيب والاتجاه والعلاقات تختلف عن لغة النثر اختلافاً جوهرياً، وطبيعة هذا الاختلاف تكمن في البنية الشكلية"[5].

يولد الشعر من خلال اللغة والموسيقى

–يستطيع الشاعر الوصول إلى شغاف قلب المتلقي بلغة شفافة يسهل عليه هضمها واستيعابها من دون أن يعسر عليه فهمها، ويكد ذهنه محاولاً حل ألغازها وفك طلاسمها.

(4)-الموسوعة الصغيرة (134) نظرية الشعر عند نازك الملائكة /د.عبد الكريم راضي جعفر دار الشؤون الثقافية العامة/ 2000/ ص 11.

(5)-المصدر السابق ص 12.

والأخيلـة، تلـك العناصـر الثلاثـة التـي حفلـت بهـا دواويــن الأقــدمين مــن شــعراء فحــول بــالمفهوم التــاريخي للشــعر الجيــد والشــعر العــابق برائحــة الإيقـاع والعاطفـة المشـبوبة والخيـال الهـادف أميَلُ إلى الثبات في النفس وأقوى جذراً من الشعر الذي لا يعير هذه العناصر السالفة أهمية تذكر.

فالشـعر المنضـبط بإيقـاع وزنـي هـو نمـوذج للشــعر الرائــق الــذي ينــزع إلــى تصــوير تجربــة الشـاعر انطلاقـاً مـن لغـة مهموسـة وانضـباط فـي موسـيقى تغـري المتلقـي سـماع الشـاعر وهـو يقـرأ قصـيدته علـى منبـر الشـعر، ويصـغي إليـه بكـل جوارحـه دون مللٍ أو ضـجر ممـا يسـمع، وقـديماً كمـا نعلـم "كـان الشـعر أسـرع وسـيلة إخباريـة أو إعلاميــة فــي العصــور القديمــة ولا ســيَّما قبــل الإسلام"[1].

-يولد الشعر من خلال اللغة والموسيقى والأخيلة، تلك العناصر الثلاثة التي حفلت بها دواوين الأقدمين من شعراء فحول بالمفهوم التاريخي للشعر الجيد.

إن الــوعي النــوعي (المعرفــي) بمفــردات قصيدة الشاعر يتأتى من استيعاب المتلقي وفهم ما يرمي إليه الشاعر، "والشعر كأي فن أو منحى معرفي آخر له أصحابه ومحبّوه فليس كل الناس من متذوقي الشعر ولا نعدم كثيرين يكرهونـه وقد أعلــى النقَّــاد القــدامى مــن مكانــة أصــحاب الشعر"[2].

والـوعي النـوعي، هـو حصـيلة اختبـار ثقافـة المتلقـي فـي كيفيـة فهـم القصـيدة وتفسيرها وإدراك المعاني البلاغيـة التي يرمي إليها الشاعر، إذ أنـه يجعـل المتلقـي يفـك رمـوز القصـيدة والغمـوض المحيط بأبياتهـا، فـلا بـد "للشـعر مـن مسحةٍ مـن الغموض تجعل المعاني مثيرة للعطش في نفس القـارئ فـيحس وهـو يقـرأ، أنـه يلمـس المعـاني ولا يلمسها في الوقت نفسه، فالأفكار تزوغ ولا تثبت،

[1]-الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه /د.يحيى الجبوري/ بغداد /1972/ ص 16.

[2]-المتاهات /د.جلال الخياط/ ص 126.

وفـي القصـيدة إيمـاء إلـى المعنـى يبقـى الـذهن متطلعــاً يريــد ولا يلمــس وينــال شــيئاً وتفوتــه أشياء"[3].

تلعـب ثقافـة المتلقـي دوراً بـارزاً فـي فهـم الغمـوض الـذي تحتويـه القصـيدة، ومـن الميسـور فهم النص الشعري إذا كـان المتلقي يتمتـع بقسط وافـر مـن العلـم والمعرفـة والابتكـار، كمـا يتمتـع بالخيـال الـذي يسـتطيع مـن خلالـه تفسـير الـنص المقـروء مـن قبلـه واسـتقراء الصـور البلاغيـة فـي القصـيدة وثقافـة المتلقـي هـي شـاطئ أمـان يمكـن الركـون إليـه والتـي تفـتح أمـام الشـاعر مجـالاتٍ أرحـب لنجـاح أثـره الإبـداعي إذا مـا تـوفر الـوعي عنده.

***

(2) اللاشعر

في ازدواجية الشعر والنثر

إنّ اقتــراب الشــعر مــن النثــر هــو ظــاهرة اضمحلال الرؤيـة، ناتجـة عن التوتر النفسـي ومـا يحيط بالإنسان الشاعر أولاً من محبّطـات عصـر (أوتـوقراطي) نَفَـرَ فـي طفولـة أحاسـيس الشـاعر العربـي وأهلَـكَ الـزرعَ والنّسْـلَ فـي مملكتـه، وربمـا يكـون (الاغتـراب) سـبباً آخـر فـي انحيـاز شـعرية النص إلى لا شعرية النص نتيجة المضادات التي حجّمــت الشــاعر وحَــدَتْ بــه إلــى أن ينشــغل بضـروراته الحياتيـة عـن رتابـة الإيقـاع الموسيقي للقصيدة (الفراهيدية) بالذات، وبذلك تحوّلت القيم الشعرية إلى قيم الخطاب النثري خالية من الصور والإيقاع.

وقـد أصـبح مـن اليسـير علـى الشـاعر أن يصــوغ مفرداتــه بعيــداً عــن قــوانين القصــيدة العروضـية واختـزالاً لضـجر ينتابـه أو انتهاجـاً

[3]-الموسوعة الصغيرة /د.عبد الكريم راضي جعفر/ ص 91.

لأسلوب يريحه من برمجة قصيدة (التفعيلة) والمسمّاة بقصيدة (الشعر الحّر) تجاوزاً.

في (بانوراما) الشعر كثير من حالات التسييس والتيئيس بحيث أصبح من المعتاد أن نرى النثر يلبس لبوس الشعر أو يحاول الشاعر أن يكون ناثراً بقدر ما تبيح له إمكاناته اللغوية، ويكون من العبث أن نبحث في أسباب خوض الشاعر هذا الغمار اللجب، والخضم الشائك، فبعض الشعراء يلجأ أحياناً إلى أسلوب نثرية القصيدة ربما لسهولة تراكيبها وابتعاده عن منهجية القصيدة الكلاسيكية التي تشترط الوزن والقافية والبلاغة اللفظية والمحسنات البديعية التي يعرفها الشعراء.

كلما اشتدت ظروف الحياة بالشاعر، وتعقدت الأساليب الحياتية، تفشى النثر في القصيدة، فيلجأ إليه مضطراً لا راغباً غير عابئ بمستقبله الشعري لأن ظروف الحياة الصعبة تدفعه لأن يسلك سبلاً أقصر وأسهل مما لو سلكَ طرقاً وعرة في كتابة قصيدة (العمود) أو قصيدة التفعيلة.

إن الشعر الجيد الصادق ما كان منبعثاً من الأعماق يأتي تلقائياً منساباً من مشاعر صادقة مثل شلال يدفق من عين جارية لا تنضب، وغير مرئية لإنسان فيما خلا الشاعر الذي يحسُّها بالروح ويلمسها ببصيرته تماماً كما تنزع المدرسة الرومانسية في الشعر نزوعاً طبيعياً بما تصوره من خيال وعاطفة وهيام.

والشعر الجيد ما كان ملتزماً قضايا العصر وأماني الجماهير، فهو ينبت في أرض صالحة، وينبعث من آلام الناس وأفراحهم، ينافح من أجل رغيف يسدُّ الجائع به رمقه، ويعكس تصورات وطموحات الجمهور وتطلعه إلى عالم خالٍ من الشحناء والتناقض الطبقي.

"يمكن القول إن الشعر الجيّد الذي تسابق معانيه ألفاظه، يلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمؤنق لفظه"[(1)]. وكلما كانت العلاقة بين الشاعر والمتلقي إيجابية، ظفرت القصيدة بالخلود، وإيجابية العلاقة هي نتيجة حتمية لقصيدة تامة المعنى، قريبة من عقل المتلقي بعيدة عن ألفاظ حوشية غريبة.

***

الشعر اللاشعر، يقصد به (اللاشيء) بمعنى آخر إن كاتبه حاول أن يقدّم شيئاً ذا نكهة شعرية نحس فيه بإمكانية الشاعر لكنك تصطدم بفوضى الكلمات، وعبثية المعنى، وفقدان الإيقاع اللحني أو ربما وجوده بطريقة عشوائية، وقد تجد سجعاً وقافية موحدة لكنك لا تجد فيه المعنى الضروري للإفهام.

وربما استهوى بعض المبتدئين أن يقلِّدَ شعراءَ كباراً نضبت عندهم موهبة الشعر فراح يكتب نوعاً من الجمل التي لا رابط بينها متعمداً الغموض فيها محاولاً التثبت بما وفره له الأسلاف من مظان في الموروث الشعري "الكلاسيكي" على الأخص، ويمكن أن نعتمد النص الآتي [لسليم بركات من قصيدة البراري] مِحَكّاً لما نقول[(2)]:

–كلما اشتدت ظروف الحياة بالشاعر، وتعقدت الأساليب الحياتية، تفشى النثر في القصيدة، فيلجأ إليه مضطراً لا راغباً غير عابئ بمستقبله الشعريّ.

النص:

جَفَلَتْ عُجولُ السَّهلِ حينَ أحاطَ بي
نبعٌ وهرولت الزنابق والسهولْ
فغسلتُها ونَزَعْتُ عن نبعي غُلالَةَ مائهِ
ليضمنا ثوبٌ يهيّئهُ العويلْ
وانتظرْتُ الأرضَ تسْترخي ككاهنةٍ

---

(1)–الموسوعة الصغيرة –د.عبد الكريم راضي جعفر/ ص 50.

(2)–من بحوث مهرجان المربد الشعري الرابع عشر –1998–طبع دار الشؤون الثقافية العامة بغداد /1999/ عبد الجبار داود البصري ص 12.

أمام فراشي الحجريّ
وانتظرَتْ زرافاتُ الغبار إناثَها
وتدافعَتْ بين الحمائم من حمير الوحشِ
أسرابٌ تموجُ خطوطها كمصائرِ
وجَذَبْتُ أقفالَ الينابيع الخفيفَةَ
كي أرى جَبَلاً يجمهِرُ يأسَهُ ويغير مخفوراً
بأجرامٍ وحدّادينَ إنـي حافلٌ
بسُلالةٍ مشغولةٍ ومعي القنادس والسهولْ
والأبنوس يشدّني شدّاً وينثرني الصهيلْ
لؤلؤاً فترى القبائلَ عادياتٍ
بين لؤلؤةٍ ولؤلؤةٍ تحضُّ سماؤها
قرباً من الأحشاء ينهض بينها الفتحُ البديلْ

يبدو من النص السابق تنافر الأفكار، وضجيج المعاني، واضطراب التسلسل المنطقي، وتداعي الألفاظ، ونحسب أنه لا يفي بالضرورات اللغوية للشعر، إذ أن الوظيفة اللغوية للشعر هي إيصال المعنى إلى المتلقي بدون تكلف أو غموض، على الرغم من أن ظاهرة الغموض في (الشعر الحر) حالة مستحدثة يمكن أن نقبلها أو نرفضها.

إن أوّل المداميك الأساسية في الشعر هي اللغة "فاللغة الشعرية لا تعني مجموعة القوالب والأشكال الجامدة، بل هي حركة وتركيب تصويري متطور"[1].

والبنية اللغوية هي ثقافة الشاعر، أي أنها الإضاءة التي يتجلى فيها النص الشعري، وبناء القصيدة جزء من الأسلوب الفني الذي يعرف به الشاعر ويشتهر، ومن خلال اللغة نتعرف على ثقافة المبدع ونكتشف أصالة أثره الإبداعي.

-الشاعر هو الذي يفلسف اللغة ويكتبها، ولا يدعها تكتبه، لأنه لو استسلم لمفرداته اللغوية، يكون كمن فقد مصداقيته في إبداع كائناته وأشيائه الجميلة.

الشاعر هو الذي يفلسف اللغة ويكتبها ولا يدعها تكتبه، لأنه لو استسلم لمفرداته اللغوية، يكون كمن فقد مصداقيته في إبداع كائناته وأشيائه الجميلة التي تجسّد مرآة، بعكس الناثر الذي يزخرف في الكلمة كمن ينحت في الصخر حتى تشرق بين يديه أو يخبو وميضها.

"والشاعر يستغل حشداً من الألفاظ الوجدانية لمدّ النص بطاقات إيحائية تستوفز المتلقي لحدوث الارتباطات الوجدانية التي تثيرها تلك الألفاظ الأمر الذي يؤدي إلى تكثيف اللحظة الجمالية التي يسبغها على هذه البنية الحلمية"[2].

* * *

الشعرُ، الشعرُ هو بناء لغةٍ قائمةٍ على هشيم لغةٍ عقمت مشيمتها، فما عادت قادرة على مخاض جديد، فالشعر الجيد هو الذي يعيد صياغة هذه اللغة العقيمة ويمنحها مَصْلاً جديداً، بمعنى آخر، إن اللغة الشعرية جذر لأصول تاريخية، والشاعر عرَّابٌ لها، ينفخ في رحم كلماته القوة والعافية، ليخلق منها نموذجاً مثالياً يبقى في ذاكرة المتلقي طويلاً.

المنطق الحضاري يقرّرُ أن الشعر يؤثّرُ ويتأثر، فالمعنى (يؤثر) يتجلى في نقل تجارب التراث واقترانها بالعصر، من دون أن يتخلّى عن الأصول والأعراف والتقاليد والأدبية والمعنى الثاني (التأثر) يعني اكتساب معانٍ جديدة وأخيلة غير مطروحة، وصور بعيدة عن صور الأسلاف.

ولغة الشعر تتحدد حسب أقلمة الظروف ومنطق العصر، وتتحول إلى ما يشبه النسيج الذي يحوك الحائك منه أنواعاً من الثياب الملائمة للذوق العام والتي يجد فيها المرء عنوان أناقته

[1]-نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية /د.عناد غزوان دار الشؤون الثقافية العامة /ط1/ 1998/ بغداد/ ص12.

[2]-رواد الشعر /د.عبد الكريم راضي جعفر/ دار الشؤون الثقافية العامة /1998/ بغداد/ ص54.

وتألفه في المجتمعات المتمدينة، وقد كان الشعراء الأسلاف يجتمعون في أسواقهم الأدبية كسوق (عكاظ) أو (المربد) وغيرهما يلقون قصائدهم على الأسماء طمعاً في كسب المتلقين والسامعين لشعرهم كنوع من التأثير بين الشاعر ومتلقيه، ويعد هذا بمثابة حلقة وصل بين الاثنين.

***

(3) التباس القصد.. وضوح المعنى

إن التعبير الدقيق والمبني على أسس صحيحة هو مفتاح الشعر الجيد، وهو أساس الوضوح للمعنى، والبلاغة فيه تأتي من الصدق في الأحاسيس، ونحسب أن حشد العبارات التي تميل إلى الغموض وعدم الإفهام مما يبرّر للمتلقي أن ينصرف عن قراءة القصيدة، والشاعر الحق من تسهل عنده المفردة لا يستعصي عليه الحال ولا يصعب عليه إفهام السامع أو إيصال المعنى للقارئ.

غير أن بعض من ألف السهولة في كتابة القصيدة الآن، خيّلَ إليه أنه بمقدوره أن يزخرف في القول، ويتحذلق في اختيار غرائب المفردات ليوهم المتلقي أنه واسع الثقافة، غزير الإنتاج، وما على القارئ إلا أن يخضع لهذا التأويل.

إنّ حشدَ الجمل التي لا محل لها من الإعراب في القصيدة هو نوع من الزخرفة في الكلام لا يسوّغه المقام قد يضرّ بكاتب القصيدة ولا تسهم في تفجير طاقاته الإبداعية، وما يُعاب على بعض الشعراء إنه يقع ضحية لنثرية مقيتة تكاد تفقد القصيدة بهاءَها وعذوبتَهَا، وهذا ناتج عن ضعف ملكته الشعرية وتنكره لتراث زاخر بالمعاني والصوّر وممتلئ بالبلاغة والجزالة، وقد يحشو قصيدته بتشكيلات متنافرة خروجاً على الوزن العروضي وعلى كل الأعراف البلاغية تارة، وارتكابه أخطاءَ نحويّةً أو لغوية مرة أخرى.

والتعبير الرشيق هو فرع من الوضوح الدقيق للمعنى، والبلاغة فيه تتأتى من الصدق في الأحاسيس والمعاناة، ومن الطبيعي إن إخفاق الشاعر يرجع بالأصل إلى فساد المعنى واستعمال مفردات تهرأت من كثرة الاستعمال وفقدت بريقها ووهجها.

إن وضوح المعنى شرط آخر في نجاح القصيدة وبلوغها إلى قلب المتلقي وغرس المتعة في نفسه، ونعني بوضوح المعنى عدم التباس القصد على المتلقي والإفصاح عن مكنونات الشاعر.

-إن وضوح المعنى شرط آخر في نجاح القصيدة وبلوغها إلى قلب المتلقي وغرس المتعة في نفسه.

كثير من الشعراء فشلوا لأنهم لم يحسنوا اختيار مفرداتهم، فكلما ابتعد الشاعر عن "حَوْشِيّ الكلام" تسامى في شعره واكتسب أهمية واحترام القراء، ويبقى الرديء من الشعراء يتعثر في خطواته لا يبرح أول قصيدة كتبها في سني حياته منذ أن أدركته حرفة الشعر.

***

وصف حازم القرطاجني الشعر الرديء بأنه: (قبيح المحاكاة والهيأة، واضح الكذب خالٍ من الغرابة)[1]. ومن الجلي أن يكتشف قارئ الشعر ما يبحث عنه من مظان ودلالات وصور وجلاء معنى وجزالة ألفاظ في الشعر الجيد.

ومن خلال هذا الوصف الدقيق الذي أتى به حازم القرطاجني وهو يذكرنا بصيغ الشعر الرديء بما يحوي من معانٍ حوشية ليس لها وميض في اللغة أو وضوح في المعنى، يمكن إيجاد معادلة

(1)-اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي /محمد رضا مبارك/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد/ 1993 ص 76.

موضوعية بين الشعر واللاشعر بإجراء عملية إحصائية في كمية المفردات المهملة التي يروّج لها الشاعر الرديء في قصيدته وتمييزها عن مفردات الشاعر الحداثوي الذي يتميّز بالجدّة والأصالة.

إن طفولية التعبير عند شاعر رديء غيرها عند شاعر مبدع، وفرق واضح بين قصيدة يكتبها شاعر مثقف وأخرى يكتبها شاعر لا يتجاوز حجم أنفه فيما يكتب، فالقصيدة المبدعة هي نتاج مبدع لا يفرط بمفرداته وجزالة أسلوبه، أما الرديء من الشعراء فلا مجال لمناقشته عما يقترف من إسفاف في استهلاك قوافي الشعر ومفرداته القديمة.

القصيدة الرديئة تكشف بجلاء عن رداءة شاعرها وعدم سيطرته على مفرداته، وليس باستطاعته تجاوزها إلى ما هو أفضل، ونلاحظ أن المفردة التقليدية التي دأب على استعمالها الشاعر الرديء قد استنفدت صورها وما عادت قادرة على استيعاب التجارب الحديثة عند الشاعر الطليعي المثقف، ويمكن أن نستشف رداءة القصيدة من صلابة مفرداتها وخشونتها وضعف صورها.

-القصيدة الرديئة تكشف بجلاء عن رداءة شاعرها وعدم سيطرته على مفرداته، وليس باستطاعته تجاوزها إلى ما هو أفضل.

من خلال قراءتنا للشعر السَّلَفي نجد أن تأخر الشاعر باللحاق بأقرانه هو السبب الوحيد في فشله، لإيغاله في تكرار نفسه بمفردات نزفت بريقها وأصالتها، وسبب آخر في فشل الشاعر، هو إصراره على عدم مبارحة الحيّز الذي يشغله متأملاً أن ينصفه التاريخ ناسياً أن التاريخ لا يتهاون مع من يرفض متابعة الشوط وتجاوز حدود مداراته.

يفشل الشاعر أيضاً بسبب استسلامه لمقياس زمني راسخ في القِدَم بعيد عن الأصالة والإبداع لقناعته أن الزمن يسير في صالح القديم وهو لأي أثبتت الوقائع بطلانه لأن الشاعر يتجدد دائماً.

ولا نريد أن يبحر بنا الحزن إلى بحار اليأس أو يجنح بنا إلى متاهات مغرقة في الضبابية، فنستسلم إلى ما يشاع من أن الشعر قد انحسر ظله، وإن الزمن ليس زمن شعر، إنما هو زمن (تكنولوجيا) غـزَتْ حياتنا في بدايات القرن العشرين وراحت هذه (التكنولوجيا) تسيّرنا لاتجاهات جديدة في تصنيع حياتنا وأفكارنا بعيداً عن وجع الشعر.

يقودنا هذا الكلام إلى تعريف الشعر تعريفاً (عِلْميّاً) إن صحّ ذلك، وهو أمر في غاية الطرافة لم يألفه الخيال الشعري لا عند الأقدمين ولا عند المعاصرين من شعراء الموجة الحديثة، يمكن أن نعرّفَ المادة تعريفاً عِلْميّاً، لكن كيف يمكن تعريف الشعرَ كذلك؟

بمثل ما يستغل العالِم (بكسر اللام) أدواته ومصطلحاته التقنية في اكتشاف نجم ما أو قانون في الجاذبية وما أشبه، كذلك يمكن للشاعر أن يستغل مفرداته ويطوّعها لحدثٍ عاشه أو تخيّله في ذاكرته ليبني عليه طروحاته من خلال مفرداته وصوره، ومع ذلك فهناك فرق واضح بين الشاعر والعالِم (بكسر اللام).

الشاعر لا يغامر بمفرداته من أجل حقيقة علمية تقول: "إن المادة، لا تفنى ولا تستحدث وإنما تتحول من شكل إلى آخر" كما أن العالِم (بكسر اللام) لا يفرّط بمصطلحات علمٍ تعلمها وهو في بداية نضوجه في سبيل بيت شعرٍ جادت به قريحة الشاعر "جرير" مثلاً.

إنَّ العيونَ التي في طرفها حَوَرٌ

قَتَلْنَنا ثُمَّ لم يُحيينَ قَتْلانَا

وليس من حقنا أن نفرِّط بالاثنين(الشاعر والعالِم) وبمقدور الشاعر أن يمنحنا المتعة

والجمال في اكتناه جوهر مفرداته الضَّاجة بالألوان، كما أن عالم الفيزياء يستطيع بدوره أن يبهرنا باكتشافاته العلمية ومعادلاته الرياضية، وكلاهما يصنع التاريخ.

ليس الشعر هِبَةً من (شيطان) كما كان يظن قديماً، إنه فعل ديناميكي يتجاوز حركة الزمن، ناتج عن إرادة وفعل يتجليان في (الفهم والإفهام) واختيار الألفاظ الدقيقة والإيجاز في الحديث والمعنى الذي يراد منه إفهام المتلقي بمضمون القصيدة.

والشعر أيضاً عملية (باراسايكولوجية) هو تجاوز للذات ينتج عن استفزاز لمخيلة الشاعر، هو إحساس خارج الزمكانية وانفلات من الأطر التقليدية والقوالب الجاهزة التي تحدّ من حرية كائن رقيق الحس، حاد الرؤية، نزّاع إلى المغامرة.

الشعر.. نظرة جمالية شاملة إلى الكون والحياة يهندسها خيال يجنح نحو تفجير إرهاصات الشعر عند الشاعر، كما أن للموهبة الشعرية إسهاماً خطيراً من شأنه أن يسبغ على العمل الإبداعي أصالة وأهمية كبيرتين هذه الموهبة هي التي تميز بين الرديء والمبدع من الشعراء، وتلعب الموهبة دوراً كبيراً في توليد المعاني ورسم الصور الجميلة وإضفاء هالة من الإبداع على الأثر الإبداعي خاصة إذا كان الشاعر متفرداً بمعانيه المبتكرة وألفاظه القادرة على رسم أخيلة لم يسبق أن جاء بها شاعر قبله، مثل هذا الشاعر يستطيع أن يكوّن علاقات لتجربة شعرية تواكب العصر وتترجم معاناته الحقيقية.

❑

▪ المراجع:

1-المتاهات /د.جلال الخياط/ دار الشؤون الثقافية العامة/ ط1/ بغداد .2000

2-البيان والتبيين /الجاحظ/ ج1/ عبد السلام محمد هارون /القاهرة/ .1960

3-الموسوعة الصغيرة (134) /نظرية الشعر عند نازك الملائكة/ د.عبد الكريم راضي جعفر/ دار الشؤون الثقافية العامة/ .2000

4-الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه /د. يحيى الجبوري/بغداد/ .1972

5-من بحوث مهرجان المربد الشعري الرابع عشر – طبع دار الشؤون الثقافية العامة /بغداد/1999/ إعداد عبد الجبار داود البصري.

6-نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية /د.عناد غزوان ط1/دار الشؤون الثقافية العامة/بغداد/1998/.

7-رماد الشعر /د.عبد الكريم راضي جعفر/دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد/ .1998

8-اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي /محمد رضا المبارك/دار الشؤون/الثقافية العامة/بغداد/ .1993

❑❑❑

ضوء
على رواية منسيّةٍ

د.نجوى عبد السلام

إنّ رواية واقعة معان إحدى وقائع الجيش العربي التي نعرض لها تقع في 48 صفحة من القطع المتوسط 15×22سم ولقد نُشرت بعناية ونفقة المكتبة العربية في حلب سنة 1919. وكان صاحب المكتبة آنذاك السيد محمد صبحي البصمة جي كما نقرأ على صفحة الغلاف. وتشير الصفحة الأخيرة من جلدة الكتاب إلى أن المكتبة العربية كانت موجودةً في شارع السويْقة في حلب نمرة 20 و21. وطُبع الكتاب في المطبعة المارونيّة في حلب كذلك. وكاتب الرواية هو محمد أمين الكيلاني. ويذكر الناشر أنه "أحد ضباط الجيش". ويغلب على ظننا أن المقصود هو الجيش العربي الذي قاده الأمير فيصل بن الحسين شريف مكة ضد العثمانيين خلال الحرب العالميّة الأولى. ولكننا سنعود لنقاش هذه النقطة فيما بعد.

وهذه الرواية أغفلها الباحثون في تاريخ الأدب العربي السوري. ولم تطلها كتبُ المؤرّخين لهذا النوع من الفنون. وليس لمن يريد دراستها اليوم أو حتى الاكتفاء بتعريفها ما يشبع فضوله أو يساعده في عمله إلاّ نصُّ الرواية نفسها وما يستطيع استخلاصَه منها.

فنحن لا نجد لها أثراً في ثبت الروايات السورية بين 1865-1979 الذي أعدّه كلٌّ من الدكتور حسام الخطيب والدكتور سمر روحي الفيصل ونشرته مجلّة الموقف الأدبي في عددها المزدوج رقم 129-130، ص381-389 الصادر في كانون الثاني/ شباط سنة 1982. ومؤلّفا هذه اللائحة يشيران إلى رواية لميخائيل الصقّال بعنوان العبر نشرتها المطبعة المارونيّة في حلب سنة 1911. وهي ذات المطبعة التي نشرت واقعة معان!. ولا يجد القارئ كذلك أثراً لكاتب يسمّى محمد أمين الكيلاني في معجم الروائيين العرب الذي ألفه سمر روحي الفيصل.

وتجري أحداثُ الرواية خلال الحرب التي شنّتها القوّات العربيّة بقيادة الأمير فيصل بن الحسين ضد القوّات العثمانيّة. ونحن نعرف أن العرب قد أعلنوا الثورة ضد الدولة العثمانيّة في مكة سنة 1916. فقاد الأمير فيصل جيشاً من بدو جبل صُبح وأخذ يتهدد به المدينة المنوّرة وحاميتها من الأتراك. وأخذ القائدُ العربي عزيز علي المصري وكان الأميرالاي سابقاً في الجيش

التركي يعمل على تدريب المتطوّعين من سورية والعراق في واحة رابغ. وتكاثر عدد الضباط والجنود العرب الفارّين من صفوف الجيوش التركية للالتحاق بصفوف قوات الثائرين للمشاركة في المعارك القائمة وللمساهمة في تنظيم المدنيّين الملتحقين بالقوّات المقاتلة دون سابق خبرة في استعمال السلاح.

وتجري أحداث الرواية في الفترة الواقعة بين سقوط ثغر العقبة في أيدي القوات العربيّة في 5 تموز 1917 ودخولها دمشق في 30 تشرين الثاني 1918 وعلى رأسها الأمير فيصل. أي أن الكتاب قد أُلّفَ ونُشرَ خلال الفترة الزمنيّة القصيرةِ التي تفصلِ بين أحداثهِ وبين سنة خروجه من المطبعة الحلبيّة سنة 1919.

وصفحات الرواية تنقل صورة صادقة تكاد تكون وثائقيّة لتلك الحرب التي قامت بين الجيش العربي وبين الجيوش العثمانيّة. والجيش العربي هنا في هذه الرواية عربيّ بأفراده وبالقضيّة التي تجمعهم وبالغاية التي يسعون إليها جميعاً ألا وهي تحرير بلاد الشام من الاحتلال العثماني. وليست هناك من إشارة واحدة لانتماءٍ آخر غير الانتماء العربي. فليس هناك قط من يُشار إليه على أنه سوري أو لبناني أو فلسطيني أو عراقي أو حجازي. والصفة الوحيدة التي يعرفها النصُّ هي صفة العروبة. وليس هناك قط من تعبير واحد يشير إلى عقيدة دينيّة أو طائفيّة. والعقيدة الوحيدة التي يعرفها النص هي عقيدة الإيمان بالعرب وبتحرير الأراضي العربيّة. والرابطةُ الوحيدةُ التي تخترق النصّ كلّه هي رابطة الانتماء إلى القوات العربيّة المحاربة. ولكن هذا الجيش ليس بعد جيشاً نظامياً. وهو لا ينتمي بعد لدولةٍ قائمة ذات أنظمةٍ ووجود دولي وقانوني. فهذه لن تقوم إلا خلال فترة قصيرة جداً بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى وانعقاد مؤتمر دمشق وحتى قوات دخول الاستعمار الأوروبي.

إن الجيش العربي الذي تتحدث عنه الرواية مؤلّف من أفراد متطوعين من العرب الذين يلهبهم الحماس الوطني. ومن كثير من الضبّاط والجنود المحترفين العرب والذين كانوا يخدمون في صفوف جيوش الدولة العثمانية ثم قرّروا الإجابة إلى نداء الزعماء القوميين العرب لهم بترك الجيش العثماني المحتل والالتحاق بنواة الجيش العربي. والانضباط الذي يوحّد صفوفهم هو انضباط طوعيٌّ قائم على الثقة المتبادلة بين رجالٍ يوحّدهم الإيمانُ بالقضية المشتركة. وليس انضباطاً تفرضه قواعدُ الجيش النظامي على أفراده. والرواية تصف لنا كيف وصل هذا الضابط العربي الفارّ من الجيش التركي إلى أبي الأسل وكيف انخرط مباشرة في صفوف القوّات العربية بدون أية إجراءات أخرى غير الترحيب به وشكره على وطنيّته. وهي تصف كيف كانت الدعايةُ العربية بالفرار من الجيش العثماني تعمل عملها في صفوف القوات العثمانية. وكيف كانت القيادةُ التركية تراقب الجنودَ العرب مراقبة شديدة وتعمل على منعهم من الذهاب.

وتتألف روايتنا القصيرة من 17 مقطعاً أو فصلاً. ولبعض هذه الفصول عناوين وليس كذلك لبعضها الآخر. فللفصل الأول عنوان (من الوهيدة). وللثاني عنوان (الطيّارة في أبي الأسل). وللثالث (في مَعان) ولكن الفصول 4 و 5 و 6 و 7 لا تحمل أي إشارة!. ويعود المؤلف أو الناشر فيجعلُ على رأس المقطع الثامن عنوان (في ظلام الليل). ولكن الفصول 9 و 10 و11 و 12 و 13 عارية من كل عنونة. ثم يأتي الفصل الرابع عشر

-ليس من يشار على أنه ... أو لبناني فلسطيني عراقي أو حـ... والصفة الـ... التي يعرفها هي العروبة.

بعنوان مثير (إنّك لا تستطيع أن تقتلني!). وللفصل 15 عنوان (في العقبة) والفصل 16 (في اليوم التالي). وليس للفصل الأخير 17 أي عنوان.

وهذه العنوانين كما هو واضح تُحدّد تارة مكانَ الحدث الروائي (الأول والثاني والثالث والخامس عشر) وتارة زمانه (الثامن والسادس عشر). أي أنها تلعب دوراً هامّاً في توجيه تأويل القارئ وتعزّز من الإشارات الأخرى الضمنيّة التي يحملها النص والتي ترفع من بنائه. وينبغي أن نضيف لهذه اللائحة عنواناً فرعياً أدخله الكاتبُ في منتصف الفصل السادس عشر ليشير إلى تغيّر في الزمن.

وأمّا عنوان الفصل الرابع عشر (إنّك لا تستطيع أن تقتلني) فهو ينتمي إلى زمرة مختلفة. ويهدف إلى غاية أخرى. وهو جزء من الحيل الفنية التي يلجأ إليها المؤلفون عادة لإثارة اهتمام القارئ أو للعمل على بقائه مشدوداً للحدث. ومحمد أمين الكيلاني يستخدم كثيراً من هذه الحيل وعلى قدر كبير من المهارة في أغلب الأحيان.

وتجري وقائع الرواية في بلاد الشام في جنوب شرقي الأردن في منطقة معان وحولها هذه "البلدة" كما تصفها الرواية. وعلى وجه التحديد في أبي الأسل والوهيدة والجردونة والعقبة والكويرة. وتقع أحداثها كما رأينا خلال الحرب العالمية الأولى وبالأحرى في المراحل الأخيرة منها. فقد أعلن العربُ ثورتهم على الأتراك في سنة 1916. ونُظّمت قواتُهم فيما عُرف بالجيش العربي. وتصف الرواية المعارك التي خاضها العرب لتحرير معان ومنطقتها من أيدي العثمانيين. وهناك إشارات دقيقة في النص تساعدنا على تحديد الفترة التي وقعت فيها أحداث الرواية. فالفصل الحادي عشر يذكر لنا مجيء الأمير فيصل بن الحسين بتاريخ 20 جمادى الثانية (ص29) إلى الوهيدة يرافقه القائد جعفر ورئيس أركانه السيد نوري. ويذكر لنا الفصل الثالث عشر كيف استعرض سموُّ الأمير فيصل الجيش العربي الذي أقام مواقعه في أبي الأسل. ويذكر لنا مضمون الخطبة التي ألقاها فيصل في ضبّاط الجيش في 12 رجب من نفس السنة (ص35) ويوافقُ هذا 1 أيار 1918.. وفي الفصول الأخيرة يبلغ من شدة الحر في النهار أن الجيوش المتقاتلة تقرّر أن لا تشن حرباً خلال قيظ الظهيرة وأن تبدأ الاشتباكات بعد العصر فقط.

وتنقل مقاطعُ الرواية القارئَ بين معسكر الجيش العربي تارة والجيش التركي تارة أخرى. فالفصل الأول (ص2–5) يقع في معان مركز القيادة العامة للجيش العثماني. وفيه يخبر مركزُ قيادة الرهط السادس العثماني في الوهيدة بأن قوات عظيمة من العدو (العرب) قد أقبلت إلى أبي الأسل. وتقرّر القيادة العامة في معان إرسالَ طائرات لقصف الجيوش العربيّة.

وينتقل المقطع الثاني (ص5–6) بنا إلى خيام الجنود العرب النازلة في أبي الأسل. ويرى القارئ الجنود وهم يحفرون مواقعهم واستحكاماتهم. ثم نشهد قدوم طائرتيْن تركيّتيْن تقذفان المواقع العربيّة بالقنابل. ولكن المدفعيّة العربيّة تتمكن من إسقاط إحداهما. فيُقتل أحد الطيّاريْن ويقع الثاني أسيراً وقد أصيب ببعض الجروح.

وأما الفصل الثالث (ص6–11) فهو يجعلنا نستمع إلى عرض لميزان القوى المتحاربة يقوم به كلٌّ من قائد الجيش التركي وهبي بك ورئيس أركان حربه. بينما يبصرُ القارئ، في الغرفة

تجري وقائع ...ية في بلاد ...م في جنوب ...ي الأردن، ...ث أحداثها ...ل الحرب ...مية الأولى.

المجاورة، رجلاً غريب السلوك يتلفّت ذات اليمين وذات الشمال وهو يدسُّ في جيوبه أوراقاً وخرائط يأخذها من فوق الطاولة. ويكتشف وهبي بك بعد قليل اختفاء وثائق عسكريةٍ غايةً في الخطورة. ويدركُ القارئ عندها أن الرجل ذا السلوك الغريب كان في واقع الأمر ضابطاً عربيّاً في الجيش العثماني. وأنه قد استولى على مخطّطات حربيّة عثمانية. وسيكتشفُ فيما بعد أنه قد هرب من المعسكر التركي للحاق بأهل وطنه من العرب في أبي الأسل. وأن اسمه عبد القادر أفندي.

وينقلنا الفصلُ الرابع (ص10–11) إلى مستشفى عسكري عربي في أبي الأسل. ونرى فيه الطبيب العربي السيد مولود يعتني بالطيّار التركي الأسير. ويحاول استجوابه. ولكن الأسيرَ يكتفي بالإجابة على الأسئلة العامة ويرفض بشدة أن يجيب على الأسئلة المتعلّقة بالشؤون العسكريّة. ويعلّق الضابطُ العربيّ على سلوك عدوّه قائلاً "فقال له بلهجةٍ حبيّة: إني أشكرك على كتمانك. ولا تظنّ أننا نغيّر معاملتنا الحسنة"(ص11).

والفصل التالي (ص11–14) يصف لنا فرارَ الضابط العربي عبد القادر أفندي من أركان الجيش التركي في معان بغية الالتحاق بالجيش العربي في أبي الأسل وإيصال الوثائق السريّة الهامة للقادة العرب. ويصف لنا ملاحقة الأتراك له وكيف تمكّن من الإفلات منهم بعد مناوشاتٍ وتبادلٍ في إطلاق النيران.

والفصل السادس (ص14–16) يصف لنا وصولَ الضابط الفارّ إلى معسكر الجيش العربي ولقاءه مع الضابط التركي الأسير في أيدي الجنود العرب. ويتّهم الطيّارُ العثماني عبد القادر بأنه خان دولته خيانةً فظيعة. ويشرح الضابط العربي سلوكه قائلاً: "إنني فررت لأجاهد في سبيل أمتي وأجتهد لإنقاذ وطني. ولم اقصد بذلك إلاّ فرضاً واجبٌ علي أداؤه. وسيتبعني كلُّ رفقائي بعد مدّة قليلة"(ص14).

ويعود بنا إلى المقطع السابع (ص16–20) إلى معان. فنلتقي بضابطٍ عربيٍّ اسمه عبد الله وصل لتوه إلى معان قادماً من الشام مع مجموعة من الجنود لتقوية العسكر العثماني. ويراه القارئ وهو يحرّض زملاءه الآخرين على اللحاق بإخوانهم العرب، وعلى الفرار من صفوف الجيش العثماني. وهذا المقطع صدى واضحٌ وتصديقٌ لنبوءة عبد القادر في الفصل السادس. ونشهد كذلك قائد الجيش العثماني وهو يتجوّل في أنحاء المعسكر مستطلعاً أوضاع الجنود ورافعاً من هممهم. ويصف المشهد الأخير من الفصل رجلاً يهاجم تحت جناح الليل أحدَ حرّاس المعسكر العثماني قبل أن ينسلّ هارباً "وأخرج من جيبه علبة صغيرةً وفتحها في وجه الحارس. وللحال سقط الحارس على الأرض لا حراك به"(ص19).

ويجعلُنا الفصلُ الثامن (ص20–22) نرافق رجلاً تلاحقه الوحوشُ من كلِّ جانبٍ في ليلٍ داجٍ في وادي الرهبة. ولا يعرّفنا النصّ بهوية الرجل المحاصر بالذئاب والضباع. ولا يشرح لنا سبب وجوده في ذلك المكان المخيف. وينتهي الفصل وقد نفذ رصاص الرجل وأحدقت به السباع من كلّ صوب والفصل التاسع)ص22–26) يعود بنا إلى المعسكر التركي في معان. حيث يُعلَم وهبي بك بما وقع للحارس وموته. فيطلب من كبير الأطباء أن يفحصه بنفسه لمعرفة سبب الموت. ويكتشف الطبيب أن الرجل مبنّجٌ وليس ميتاً.

ويستعيد الفصل العاشر (26–28) الأحداث حيث تركها القارئ في نهاية الفصل الثامن. فالرجل المحاصر يلجأ إلى حيلة طريفة لإبعاد

-أغلب الأما... التي تقيم ف... الرواية أحدا... أماكن عسكر... فهناك مخيم... الجنود. وه... مكاتب القي... العسكرية ورئا... الأركان.

-الحرب تهيمن على شخصيات الرواية وتقرر مصيرها. فكل أفراد الكتاب ومهما كانت طبقتهم أو أهميتهم في

الوحوش الكاسرة عنه عند بداية الصبح. ولكن بدوياً من الأعراب كان ماراً في المنطقة يرغمه على تسليمه كل ما يملك وكذلك ثيابه وأمتعته لقاء نقله على ظهر ناقته إلى أبي الأسل. "ونكتشف" في الأسطر الأخيرة من الفصل أن الرجلَ الذي سلبه البدوي أمتعته وحاولت السباعُ افتراسه ليس إلاّ ضابطاً عربيّاً فرّ من صفوف العثمانيين للالتحاق بالجيش العربي. وأنه هو عبد الله بعينه.

وتجري أحداثُ الفصل الحادي عشر (ص28–32) في اليوم التالي في أبي الأسل حيث نشهدُ وصولَ قواتٍ إضافية عربية وزحفها إلى الوهيدة. ويُدخِل الفصلُ شخصيّاتٍ جديدة منها "سموُّ الأمير والقائد جعفر ورئيس أركانه السيد نوري". ونحضر نقاشاً هاماً حول موقف سكّان قرية الوهيدة من الأطراف المتصارعة. وحول دور البدو في المعركة وحاجة الجيش العربي لخرائط ميدانية جديدة وحديثة.

وينقلنا الفصل الثاني عشر (ص32–35) إلى معسكر العثمانيين. ونرافق وهبي بك في جولته التفقدية في خطوط الجيش الأماميّة. وهناك يلتقي بشابٍ مهندسٍ نابه يقول بأنه تركي وإن اسمه إيشيلداق. فيجعله مسؤولاً على مكتبه وأميناً على الأوراق السريّة فيه. وفي نهاية الفصل يفاجئ وهبة بك إيشيلداق متلبساً بالجرم المشهود وهو يفتّش في أوراقه الخاصة. فيشهر عليه السلاح. وينتهي الفصل دون أن نعرف بقية المشهد.

وليس للفصل الثالث عشر (ص35–37) من عنوان. وهو يقودنا إلى أبي الأسل حيث أقام الجيشُ العربيُّ استحكاماته. ويحضر القارئ نقاشاً بين جعفر باشا قائد الجيش ورئيس أركانه وهما يعبّران عن قلقهما الشديد لانقطاع أخبار رجلٍ اسمه السيد صلاح الدين كان مدير الاستخبارات قد أرسله في مهمة تجسّس على العدو. وبطبيعة الحال فإن القارئ الفطن يكتشف الآن أن إيشيلداق ليس إلاّ صلاح الدين هذا. ويكتشف كذلك سببَ سلوكه الغريب. ثم يشهد استعراضاً لقوات الجيش يقوم به "سمو الأمير". وما بقي من المقطع حافلٌ بالأحداث. ففيه يصدر أمرُ الأمير بالاستعدادات للزحف على معان لتحريرها. وفيه يتقدّم الجيشُ العربي نحو هدفه تعاضده قوّاتٌ من البدو. وفيه تصل القواتُ إلى مقربة من معان وتبدأ الاشتباكَ مع العدو. وفيه تقع كذلك معاركٌ بين العرب والعثمانيين في محطةٍ للقطار على الخط الحديدي الذي يصل دمشق بالحجاز اسمها الجردونة.

ولا يقل الفصل الرابع عشر أحداثاً عن الفصل السابق (ص37–40) ويبدأ الفصل حيث تَركَنا المقطع الثاني عشر. فأمامنا وهبي بك قائد الجيوش التركية وقد ضبَطَ متلبساً بسرقة أوراق عسكرية سريّة رجلاً ادّعى أنه مهندس وأن اسمه ايشيلداق. ويقرّ الشابُ ضمناً بأنه جاسوس عربي يعمل لخدمة أهله ويسخر من الضابط العثماني ويتحدّاه بشجاعةٍ قائلاً: "إنّك لا تستطيع أن تقتلني" (ص37). ويأمر وهبي بك بأن يُلقى بالرجل في السجن. وينقلنا المقطع الرابع عشر بعد ذلك إلى الجيش العربي الذي يحاصر منطقة السمنة. ونشهد اشتباك المعارك بين الطرفين وهزيمةَ الأتراك. ونرى القائدَ العربي السيد مولود وقد أصابته شظايا القنابل. ونحضر سقوطَ المنطقة في أيدي العرب. ثم ينقلنا نفسُ الفصل إلى منطقة الجردونة حيث كان يدور القتال كذلك بين العرب والأتراك. ونشهد هنا كذلك سقوط الجردونة واستسلام الجنود الأتراك بالمئات للقوات

العربية.

وللفصل الخامس عشر (ص40-43) عنوان هو في العقبة. وتجري أحداثُ المقطع في مواقع الجيش العربي في العقبة حين نشهد حماسَ الجنود العرب للانتصارات التي يحرزها رفاقُهم في بقية خطوط النار. وهم يرسلون إلى الأمير يتوسّلون إليه بأن يأذنَ لهم بترك مواقعهم للالتحاق بجبهة معان. ولكن الأمير يطلب إليهم البقاءَ في استحكاماتهم. وهنا يُسمّي الكتابُ وللمرّة الأولى الأميرَ فيصل صراحة. فيجمعُ الجنودُ عند ذاك تبرعاتٍ كثيرة تضامناً مع آلام رفاقهم المصابين. وكذلك يفعل الجنودُ المرابطون في الكويرة وأبي الأسل والمدورة. ثم ينقلنا الفصلُ إلى معسكر الأتراك في معان وبالتحديد إلى الزنزانة التي ألقي بها صلاح الدين الجاسوسُ العربي. وتسقط قذائفٌ عربية على السجن فتدمّر قسماً من حبس الضابط العربي وتقتل بعضاً من الجنود الأتراك. فيتمكّن السجينُ من الفرار والخروج من المعسكر والالتجاء إلى مكان بعيد عن معان.

يشير عنوانُ الفصل السادي عشر (ص43-47) إلى أن الأحداث تجري في اليوم التالي. وهو يرينا القائدَ العربي جعفر باشا بصحبة السيّد صلاح الدين. وتبيّن لنا الرواية ما كنا قد حدسناه حدساً (ولا يلزم أن نقول للقرّاء أن هو إيشيلداق بعينه ص44) وفي صباح اليوم الأول يدمّر العربُ المحطةَ الحديديةَ. وبعدها تنتقل القواتُ من سمنة إلى معان لاحتلالها. وتصلها مساءً وتضرب الحصار حولها ويشتبك في اليوم التالي في معارك شرسة ويحرز الجيش العربي بعض الانتصارات على عدوه. ولكن الليل يفصل بين المتقاتلين. وهنا ينقلنا المقطعُ إلى الطرف الآخر من المعركة. ويجعلنا نرافق وهبي بك وهو يستطلع أخبار جنوده بعد هولِ المعركة. ويحاول الضابطُ العربي صلاح الدين برفقة بعضٍ من رجاله خطفَ القائد وهبي بك ولكنه يفشل ويفلت الضابطُ الكبير العثماني. وينشب القتالُ من جديد في اليوم التالي. ولا تشارك في المعركة إلاّ القوّات النظامية لأن البدو انسحبت من القتال "لأنهم كانوا قد سأموا أو ملّوا لعدم اعتيادهم على طول المكث والانتظار"(ص46). وغنم العرب "مدفعاً وأربع رشاشات وأسروا 300 رجلٍ" (ص47). وفي نهاية اليوم الثالث للقتال المتواصل ينقلنا الفصلُ إلى غرفة قيادة وهبي بك. فنراه محاطاً بأركان حربه. ويعلن لهم عن نيّته بالاستسلام للجيش العربي ويكتب عريضةً بذلك وينتظر حلولَ الصباح لإرسالها لقائد الجيوش العربية في الطرف الآخر.

ليس يحمل الفصل الأخيرُ السابع عشر (ص47-48) عنواناً. وهو ينقلنا إلى مكان قيادة الجيش العربي في سمنة. ويقدّم لنا الأحداث من وجهة نظر الأمير فيصل. فهو حين رأى قوافل الجرحى العرب آتية من ساحة المعركة إلى الوهيدة عوّل على أن يوقف الحرب رحمة بجنوده. وكتب إلى القائد جعفر يأمره بإيقاف الحرب مؤقتاً والاكتفاء بمحاصرة معان. وحين حاول جعفر أن يثنيه عن قراره قال "إن جنودنا قد تعبت جداً. وأرى أن نكتفي بمحاصرة البلدة. وإني لا أريد معان إذا كانت تكلّف علي ثلاثة آلاف من إخواني العرب"(ص48). وهكذا رجعت الجيوش العربية عن القتال وبدأت حصارها للبلدة.

وتنتهي روايتُنا هنا. ويغلق القارئ جلدتيْها والجنود العرب يحيطون كالسوار بالمعصم بمدينة معان التي يدافع عنها العثمانيون من داخلها. ونحن نعرف من كتب التاريخ أن المدينة ستسقط

-لا تقدم الرواية ش... يساعدنا على ف... نفسية ... الشخصية تلك. ولا ع... معرفة ما ي... بنيتها البسيكولوجية ... غيرها.

وأن العرب سيدخلونها. ولكن هذه الأحداث لا يذكرها محمد أمين الكيلاني.

هذه الرواية إذن تتخذ مادةً لها الحرب التي دارت في بلاد الشام بين العرب والدولة العثمانية خلال الحرب العالمية الأولى والتي أدّت إلى سقوط الإمبراطورية العثمانية وإلى وقوع البلاد السورية في قبضة الاستعمار الأوروبي بعد سنتيْن تقريباً. والمنطقُ العام الأساسي الذي ينتظم كلَّ أحداث الرواية هو منطقُ المجابهة بين العرب وبين الأتراك. وكلُّ ما في الرواية موظّفٌ لخدمة هذا الهدف.

فأغلب الأماكن التي تقيم فيها الرواية أحداثها أماكن عسكرية. فهناك مخيمات الجنود. وهناك مكاتب القيادة العسكرية ورئاسة الأركان. وهناك الاستحكامات ومواقع المدافع التي يحفرها الجنود. وهناك المستشفى العسكري. وهناك غرفة القيادة في الطائرة العسكرية. وهناك السجن القائم في قلب الثكنة يحرسه جنود مسلّحون. وأمّا بقية الأماكن "المدنيّة" التي تلجأ إليها الرواية فهي موظفةٌ لصالح الحرب. فمحطّة السكة الحديدية في معان تذكرها الرواية لأن فرقاً من الجيش العثماني وصلتها من دمشق عن طريق القطار. ووادي الرهبة تصفه الرواية لأن ضابطاً من الجيش قد اضطر إلى سلوكه فارّاً من وجه جنود يطاردونه. وليس في الرواية كلّها زاوية واحدة هادئة. وليس في الرواية كلها مكان واحد بعيد عن ضوضاء المعركة.

وزمنُ الرواية هو كذلك زمن الحرب. فكلّ ساعاتها تسبق معركةً أو تهيئ لمعركةٍ. ويملأ ضجيجُ السلاح كلَّ دقيقة فيها. فهدير الطائرات وانفجار القنابل وقصف المدافع وأزيز الرصاص وصياح الجنود وصراخ الجرحى واختلاج المحتضرين يشغل كلّ زمن السرد في رواية محمد أمين الكيلاني. وحتى حين يهدأ أوارُ المعركة ليلاً فإن الحرب تحتلُّ ضميرَ الشخصيّات الروائيّة وتفرض عليهم زمنها. فالضبّاط يشغلون ساعاتِ الليل بتفقّد أوضاع جنودهم وبشحن هممهم للمعركة القادمة عند طلوع شمس النهار. وحين لا يقاتل الجنود فإنهم يقضون وقتَهم بالحديث عن القتال وبالاستعداد له. وحتى السجينُ في زنزانته فهو ليس بمأمن من زمن الحرب. وهي تعصف به وتحرّره من ساعات الأسر الطويلة. وبدقيقة واحدة أشبه بالمعجزة تضع قنابلها القاتلة حداً لموته الأكيد وتقذف به من جديد في زمن الأحياء.

والحرب تهيمن على شخصيّات الرواية وتقرّر مصيرَها. فكلُّ أفراد الكتاب ومهما كانت طبقتهم أو أهميتهم في الرواية فإنهم ينتمون إلى الجيش. فهناك الأمير والضبّاط والقادة ورؤساء الأركان ومدراء الاستخبارات والمواصلات. وهناك الجنود. وهناك الطيّارون. وهناك الأطباء العسكريون. ولا يكاد القارئ يصادف في صفحات الرواية كلّها شخصيةً واحدة لا تنتمي مباشرة إلى الجيش ما خلا بدوي ضارب في أحد الوديان. وحتّى هذا البدوي فإننا نلتقي به لأنه يعترض طريقَ الضباط! وترسم الروايةُ هذه الشخصيّات العسكرية وقد استغرقها نشاطُها العسكري. وهي لا تعني الكاتبَ إلاّ بقدر ما تساهم في المعركة الحاليّة أو بالتحضير للمعارك القادمة. وسيان كانت هذه الشخصيّات من الجيش العربي أو من القوّات العثمانية فإن لا توجَد روائيّاً إلاّ بفضل الدور العسكري المناط بها. ويرسم محمد أمين الكيلاني وهبي بك قائدَ القوات التركية حصراً وهو يقوم بوظيفته كقائد للقوات التركية. وكذلك السيد

*ذه الرواية
صة للحرب
ل تماماً
صيات
ية. فليست
امرأة واحدة
رواية.*

مودود الطبيب العربي. وكذلك عبد القادر أفندي. ونحن لا نعرف شيئاً عن طفولتهم ولا عن مسقط رأسهم ولا عن التربية التي تلقونها في شبابهم. من أين جاؤوا؟ لماذا جاؤوا؟ ما هي هواجسهم؟ ما هي أفراحهم؟ ماذا يفرحُهم وماذا يبكيهم؟ هل يفكّرون بعائلاتهم وأقاربهم؟ هل لبعضهم زوجات أو أطفال؟ هل يمتلأ ليلُهم حين يركنون إلى أنفسهم قلقاً؟ كيف يتّقون هاجسَ الموت الذي يحيط بوجودهم؟ والذي يصيب كلّ يوم بعضاً من رفاقهم؟ إننا لا نعرف شيئاً قط عن حياتهم خارجَ الدور العسكري الذي يقومون بهم أمام أعيننا.

ولا تقدّم لنا الروايةُ شيئاً يساعدنا على فهم نفسية هذه الشخصيّة أو تلك. ولا على معرفة ما يميّز بنيَتها البسيكولوجية عن غيرها. والكاتب يلتقط وجودَ هؤلاء الأشخاص الذين ألقت بهم الأقدارُ في ساحة المعركة من خلال هذه الأخيرة فقط. وهم يلعبون فيها الدورَ الذي تفرضه عليهم رتبتهم العسكريةُ بغض النظر عن أي اعتبارات أخرى. فالقائدُ وهبي بك يقضي وقتَه في إصدار الأوامر والسهر على تنفيذها. وحين يجن الليل فإنه يتجوّلُ بين خيم جنوده مفتشاً مستطلعاً لأحوالهم كما يليقُ بكلِّ ضابطٍ يسهر على شؤون جنوده. وعلى هذا يقتصر وجوده الروائي. والأمير فيصل يتدارس وضع قواته مع قائد جيوشه ورئيس أركانه ويتخذ الإجراءات اللازمة. ويأمرُ بالهجوم حين يرى ذلك. ويأمرُ يوقف القتال حين يعتبرُ ذلك من مصلحة جنوده العرب. وهنا ينتهي دورُه الروائي. ومودود القائد العربي يأمر جنودَه ويقودُهم في ساحة القتال وتصيبه القذائف التي تتساقطُ على رجاله. وهو يرفض أن يتركَهم حين تصيبه قنبلةٌ في فخذه وركبت ضابط أن يفعل في مثل هذ

ينتهي وجوده الروائي. ولكن مودود الإنسان المتفرّد غائبٌ تماماً عن الرواية. بل وإنها لا تهتم بمصيره أبداً في الصفحات التالية بعد خروجه من الفصل. ولا يعنيها أن تقولَ للقارئ هل كانت إصابته خطيرةً أم لا. وهل عاش بعدها أم مات شهيداً في سبيل قضيته. والجنود يقاتلون جنباً إلى جنب مع ضباطهم. وحين يهدأ القتال فإنهم يحفرون الاستحكاماتِ ويعزّزون المواقع. كما يفعلُ كلُّ جنود الأرض قاطبةً حين لا يشغلهم القتالُ. وأما غير ذلك فإن الكاتب يغفله تماماً. ولا تكاد الشخصيّات تتمايزُ أو تتخذُ سماتٍ فرديّة تخصّصها.

وليس يميّز بين الشخصيّات غير الرتبة العسكرية والأسماء التي يطلقها الكاتبُ عليها. فهناك صلاح الدين وهناك عبد القادر وهناك عبد الله وأسماء أخرى ولكنها لا تفيد بشيءٍ القارئ الذي يرغب بمعرفة هذه الشخصيات معرفة أعمق. وهذه الأسماء تساعده فقط على متابعة تطوّر الحدث وتناميه وليس على تحليل خبايا الأشخاص. بل ولا تميّزُ هذه الأسماء بين العربيّ وغير العربيّ. فكلُّ الأسماء عربيّةٌ. فقائد الجيش العثماني هنا اسمه وهبي بك(2). وقائد الرهط السادس التركي اسمه صلاح أفندي (ص2). وقائد معان اسمه غالب بك (ص3). والطيّار التركي الأسير اسمه صالح (ص10). والاسم التركي الوحيد في الرواية هو إيشيلداق. وهو اسم ينتحلُه ضابط عربي من فرع الاستخبارات للتمويه على العثمانيين!.

وكذلك الرتب العسكريّة المختلفة التي تحملها الشخصيّاتُ. فالكاتب يلجأ إليها فقط لتنظيم حدثه الروائي. فالرتبةُ العليا تصدر أوامر تنفّذها الرتبُ الدنيا. والرتبُ المتساوية تنشئ بينها صلاتٍ

– الانضباط الذي يوحّد الصفوف هو انضباط طوعي قائم على الثقة المتبادلة بين رجال يوحدهم الغيمان بالقضية المشتركة.

–إنها تلتزم ال العربية ولكن تقع في الدعاية لها.

متساوية بدون هرميّة. ولكن الرتب المختلفة لا تُدخل اختلافاً في سلوك الشخصيّة ولا في ردود أفعالها الفردية. ولكأن المكانة الاجتماعية المختلفة التي تتولد عن الرتب المختلفة لا تعدّل قط في نفسيّة الأشخاص ولا في طريقتهم في النظر إلى ما يقع لهم. ولا إلى طريقتهم في الردّ على أسئلة الواقع.

وبطبيعة الحال فإن هذه الرواية المخصّصة للحرب تتجاهلُ تماماً الشخصيّات النسائيّة. فليست هناك امرأة واحدة في الرواية. ونحن لا نجد ممرضةً ولا طبيبةً. ولا نجد كذلك امرأةً في الجهاز الإداري العسكري. ولعلّ ذلك يعودُ إلى دور النساء الضعيف جدّاً في الحرب بين العثمانيين والعرب. وهذه حقيقةٌ تاريخيّة. ولكنه يعود كذلك لمنطق الرواية الأساسيّ الذي ينتظمها ويُنسِّقُ اختياراتها الأساسيّة. وبما أن الرواية لا تهتم بحياة المقاتلين خارج قتالهم فإن الأم والزوجة والبنت والأختَ والحبيبة أو الصديقة غائبةٌ كلُّها عن الكتاب. وهي غائبةٌ كذلك عن أفكار الرجال. فليس من رجلٍ في هذه الرواية يذكر أمّه. وليس فيهم من يتفكّرُ بأفراد أسرته. أو بما قد جرى لها بعد غيابه. أو بما قد يصيبُها إذا لم يعد سالماً من المعركة. والحقيقةُ فإن ليس فيهم واحداً يتفكّرُ بأفراد أهله من الذكور كذلك. وبالتالي فإن جانباً عظيماً من حياة الشخصيّات الفردية يغيبُ عن القارئ. وبالتالي يغيبُ عنه في نفس الوقت طابعُها الشخصي الفذُّ المتفرّد.

وشخصيّاتُ الرواية تنقسمُ بين ضبّاطٍ وجنودٍ عربٍ وبين ضبّاطٍ وجنودٍ عثمانيين. والحربُ قائمةٌ بين هؤلاء وأولئك. وكلٌّ من الفريقيْن يسعى بكل السبل لإلحاق الهزيمة بعدوه. وهو لا يتردّد في سبيل ذلك بالتضحية في حياته وباقتحام الأهوال.

ولكن هذه الحرب الضروسَ لا تقود الكاتب العربيَّ إلى التصغير من شأن عدوّه العثماني ولا إلى تصويره على شاكلة الحيوان أو الوحشِ المفترسِ كما يفعل عادة الخصومُ حين يتحدثون عن خصومهم. وأعتقد أن هذه النقطة من أبرز ما يلفت نظر الباحث في هذه الرواية الفريدة. فالجنود العثمانيون يقاتلون القوّات العربيّة ولكنهم لا يكرهون الأفراد العرب. والجنود العرب يقاتلون القوّات التركية ولكنهم لا يكنّون ضغينة للفرد التركي. ولسنا نجد في كلِّ النص إشارةً واحدة إلى كراهية التركي بسبب تركيّته أو بسبب انتمائه إلى الدولة العثمانية. والجندي العربي يقاتلُ الجندي العثمانيّ بدون هوادة لأن هذا الأخير يدافع عن دولةٍ تظلمُ الشعب العربي وتمنعُه من تحقيق آماله. وليس لأنه من العرق التركي أو من العنصر العثماني. إن الجندي العربي يقاتلُ في روايتنا ضد عدوّه مدفوعاً بواجبه العسكري الذي اختاره بمحض إرادته. ولكنه لا يقاتل أبداً مدفوعاً بشعور خاص نحو الفرد التركي. إن الحرب التي تصفها رواية واقعة معان هي حرب تقوم بين طرفين يدافع كلٌّ منهما عن منطق مختلف وعن مصلحةٍ مختلفةٍ. فمن جهة يحارب الحزبُ العربي لطرد العثمانيين من بلاده. ومن جهة أخرى يقاتل العثمانيون لمنع العرب من الوصول إلى غايتهم. ولكن الحرب ليست في أي لحظةٍ حرباً بين الإنسان العربي والفرد التركي. وحادثة الطيّار التركي توضح تماماً هذه النقطة.

فالقائد وهبي بك يصدر أوامرَه بإرسال الطائرات لقصف القوّات العربيّة ومنعها من حفر مواقعها واستحكاماتها في أبي الأسل. ويُسقط المدفعيون العرب إحدى الطائرات المهاجمة فيُقتلُ أحد الطيّارين ويقع الآخر أسيراً وقد أثخن

بالجروح. وفي اليوم التالي لسقوط الطيّارة يدخل القائد العربيّ السيد مولود لزيارة العدو الأسير. ويتبادل الخصمان حديثاً مهذّباً ويفصح كلٌّ منهما عن احترامه للآخر. فالطيّار التركي يشكر الطبيبَ العربي ويثني عليه لما بذله من الهمة في معالجة جروحه. ويشكر للعرب معاملتهم الحسنة له رغم ما أوقعه في صفوفهم من قتل وتخريب حين كان على متن طائرته. ولكن يرفض بشدّة أن ينقلَ للعرب أي معلومات عسكرية تخصُّ القوّات العثمانية الموجودة في م
الضابطُ العربي نظرَه إلى أن با
على تقديم هذه المعلومات ا
الطيّارُ "لا أتكلّم. ومهما أردتم
أسيرُكم". وجواب السيد مولود
"فقال له بلهجةٍ حبية إني أشكرُك
تظنُّ إننا نغيّر معاملتنا ال
ولنلاحظ الشكر على الكتمان. إ
يشكر الضابطَ التركي على
يحرص على مصلحة بلاده. حت
الضابط التركي يضر بمصلحة
فهو لا يجعله يخرج عن العرف و احترام القوانين. إنّ كلاً يعملُ من أجلِ مصلحة بلاده العليا. وكلٌّ يحترم الآخرَ ويدركُ حقَّ الإدراك ما يدفعه إلى العمل على هذا النحو. وكلٌّ يقول لصاحبه لو كنت في مكانك لفعلت مثلما تفعل تماماً.

– ليس هناك تعبير واحد يشير إلى عقيدة دينية أو طائفية والعقيدة الوحيدة هي عقيدة الإيمان بالعرب.

ونجد نفس المنطق بعد بضع صفحاتٍ. وفيها يلتقي ضابط عربيٌّ فرَّ لتوه من القوات العثمانية المرابطة في معان للحاق بالقوات العربيّة النازلة في أبي الأسل. ويسأل الأسير التركي الضابط العربي بحنق عن سبب فراره. "فأجابه بابتسامٍ: إنني فررتُ لأجاهد في سبيل أمتي وأجتهدَ لإنقاذ وطني. ولم أقصد بذلك إلاّ فرضاً واجبٌ عليّ أداؤه ويجيبُ الطيّارُ الأسير: إنّك خُنتَ دولتَكَ خيانة عظيمةً"(ص14–15).

ويضيف هذا المقطعُ إشكاليّةً أخرى. وهي إشكاليّةُ هرمية القيم وتراتبها في درجات. فالإخلاصُ للأمة العربيّة والعملُ على الدفاع عن الوطن العربيّ مهمةٌ تأتي قبل الدفاع عن الدولة العثمانيّة التي كانت تضم في أرجائها آنذاك بلاد العرب وبلاداً أخرى. إن الدفاع عن القوميّة العربيّة وهويتها يسبق الدفاع عن الأطر الإداريّة التي أحاطها بها التاريخ والتي صارت خطراً قاتلاً عليها. إن الضابط العربيّ هنا يُبشّر بقيمٍ جديدة تتعارض مع القيم السائدة. أو فلنقل بأنه يعيد تنظيم تلك القيم وهرميتها. وإنه يصوغ حسب مفردات اللغة الروائية قيم الفكر القومي العربي في مطلع القرن العشرين. إن الطيّار التركي يمثّلُ العثمانيّة التي ظلّت سائدة حتى نهاية القرن التاسع عشر والتي كانت تبرّر النظام الإمبراطوري الذي ينكرُ الانتماء القومي. ومولود يجسّدُ القيمَ القوميّة التي أخذت تسود في نهاية القرن التاسع عشر والتي كانت تتهيأ للانتصار وللإحاطة بالدولة العثمانية. ولقد كان انتصارُ الشعب العربي القومي أمراً عنيفاً بُذلت فيه الدماء والأموال. ولكن هذا العنف التاريخي الذي يملأ صفحات الرواية لا يطال علاقات أبطالها بعضهم ببعض. ومولود لا يكره شخص الطيّار ولكنه يحارب قيمه العثمانيّة.
شخص مولود ولكنه ينكر عليه
كأنهما ممثلان محترفان يتفانى
ويقدّر حقَّ تقديره إتقان الآخر
أشد الاحترام على ذلك.

حمد أمين الكيلان ليست مقالاً
عن حقِّ العرب بالانفصال عن

– الرابطة الوحيدة التي تخترق النص كله هي رابطة الانتماء إلى القوات العربية المحاربة.

الدولة العثمانيّة. وهي ليست دراسة فكريّةً للبرهنة عن شرعية الثورة العربيّة. إنها رواية تلتزم القضية العربيّة ولكنها لا تقع في فخ الدعاية لها. وهي تتجنب المنزلقَ الذي تقع فيه بعضُ الروايات الملتزمة وهو أن تتحوّل إلى منشورٍ سياسيّ فتنسى واجبها الأوّل كرواية تسرد قصةً على قارئٍ.

ليون–فرنسا

❑❑❑

واحة الشعر

حارس المقبرة

شعر: غسان حنا

كان شخصاً
رُبَّما
قبل ابتداءِ الموتِ
في أقصى الحياةْ
كان مشروع وفاقٍ فاشلٍ.. بينهما
رُبَّما
قد نثرته
واستعادته أثيراً لنجاواها.. طيورُ
الذكرياتْ
رُبَّما أفضى له الموتى
بما لم يستطيعوهُ
وما لم يشعروا فيه..
وبعض الأمنياتْ
رُبَّما دلَّوهُ في نافذةٍ
كي يرى منها رحابَ الأبديّةْ
رُبَّما منها يعود الغيبُ للواقعِ
كي يستنطق الأحياءَ في الأمواتِ
والأموات في الأحياء
مَنْ حاصرَهُ القدَرُ الأعمى
فأرداهُ شقيّا
أو أفاضَ الخير والنُّعمى
توفّاهُ نقيّا
لسْتُ أدري.. ما الذي يُحرَسُ بعد الموتِ
موتٌ
أم ضحيّةْ..؟
طالما سامرني مُسْتغرِقاً
عن زياراتٍ له قام بها الموتى
وما استدرجهم فيه لنبش الغامضِ
المحجوبِ
فضّ الشبهاتْ
طالما أرّقني مستشهداً
بتباريحِ الضحايا
واعترافاتِ رجالِ الحكم والدينِ
أحابيل القضاةْ
دائماً.. من هَلَعٍ يرويه عن تلك الليالي السودِ
يرجوني لكي أمهله يومين: صَمتاً
وسُباتْ

كم يرى في كلِّ حيٍّ جُثَّةً
سوف تأتيه غداً..
أو بعد غَدْ..
فيُوارينا بنا مسترحماً
ويرى نعوتنا هذا الجَسَدْ
كلّما صافحتُهُ.. باءت يدي
رقعةً مشلوعةً من رممٍ
وإذا ما طافَ في أضرحةٍ
خلتُهُ مرآةَ وجهِ العدمِ
لسْتُ أدري..
هل له من نزلاء المقبرةْ
والدٌ.. ابنٌ..
وقد.. عاشقةٌ
لم يشأْ يتركُها في غُرْبةٍ
فارتضى يبقى يواسيها.. لكي تنتظرَهْ...
عذّبَتْهُ طفلةٌ نازفةٌ
طيفُها يرجوهُ ألاّ يحفرَ القبرَ
فإمّا وصل الموتُ ولما يجدِ الحفرةَ..
ألوى هائماً
هائجاً.. مفترساً إحدى المسنّاتِ بأنياب الإبادةْ
فإذا (هُوْ).. باكياً
يلتمس الفأسَ
ويُوصي الحجر الأحنى
لكي يمنحها عطف الوسادةْ

قلتُ: يا زوجتَهُ لا تتركي الأولادَ يلهون
على الأضرحةِ المسدلةِ الأجفانِ
يسقون الشواهِدْ
رُبَّما سالتْ مياهُ الروحِ فيما سكب الأطفالُ
فاستسقَتْ عظاماً
نَهَضَتْ من موتها أمٌّ
وأحيا الشوقُ والدْ
قُلْتُ هذا..
ولبست المعطفَ الشعريَّ.. علّي
أحرسُ الروح عن الموتِ
وأحمي جسدي من لسعةِ الفجر
فقد جاء الشتاءْ
إنّما.. ذاك المساءْ..
صفرت قاطرةُ الموتِ.. هُرِعْنا
نقرع البابَ على حارس المقبرة النائمِ
ما بعد العشاءْ
وانتظرنا هاتفَ الغيمةِ
صوت الريحِ..
ما ارتدَّ النداءْ
ووجدنا الفأس ترثيه على قُبَّعةٍ سوداءَ
يعروها البكاءْ
تلكُمُ الليلة..
ما مِنْ حُفْرةٍ كانتْ على الأرضِ
ولكنْ مركبٌ..
أودعَ الحارسَ في قلبِ السماءْ

لم يعد للموتِ

تلك الليلةَ الخضراءَ من يحرسُهْ

إلاّ البقاءْ

مـــــن أســــــفار كنعـــــان الكبيــــــر-

السِّفْرُ الرابع

شعر: مظهر الحجي

بدمي سيبتهلُ النشيدُ ليبدأ الزمن الجديدُ
ودمي سيفتتح الطريقَ إلى العواصمِ
يرمي ولدٌ لينهضَ
يرمي بلدٌ لينهض آخرونَ
ويســـــقطون وينهضـــــون، ويســـــقطون وينهضونَ
إلى أوانٍ ينفخ الولدُ الأخير بصورهِ
تتهافت الأسطورةُ العجفاءُ صاغرةً
ويهوي ملك داوودٍ
ويذوي في دياجير الروايات الضريرةْ
هذي قيامتنا الأخيرةْ.
لا ضيرَ من سرد التفاصيل الصغيرة في حكايتنا الكبيرةْ
أنا ذلك الولدُ الذي رسمتْ متاهاتُ المخيّم قامتي،
قدري، ولونَ العين، والوجهَ الذي
قُدّتْ جهامتهُ من القهر المخثّرِ في الحليبِ
ردّي عليّ الصوت (يَمَّ)،
فلم يعد للحلم أبواب لنطرقها،
وندخل في متاهات الغيوبِ
بل لم يعد في العمر مُتَّسعٌ لنلعبَ لعبةَ الأمل الرجيمِ
ألآنَ، فليوقفْ دمي دورانه الكونيَّ، وليبدأ جحيمي
هذا هو الفصلُ الأخيرُ،
كواذبُ الأوهامِ تخدعنا لتُغرقنا
وتغرقَ في السديمِ
قالت ليَ الأرضُ الرؤومةُ ذات فصلٍ:
لا تلقَ أولاداً لسارةَ
إنهم ليسوا لإبراهيمَ، ليسوا للخليلِ
يتناسلون من الذئاب ولوثةِ العجل المذهَّبِ والدعارةْ
لفظتهم الأنهارُ والأشجارُ والصحراءُ،
فاغتالوا الزهورْ

حلّت عليهم لعنة الخلقِ القديمةُ فاستحالوا
مزقاً من الذهب المدنّسِ و(العَبيرو)
قالت ليَ الأرضُ الرؤومةُ ذات صيفٍ:
لا لقاءَ مع (العبيرو).
إني لهاجرَ يوم ألقاني أبي في الرملِ،
لا زرعٌ ولا ضرعٌ، وفار الماء من كفّي
وساح على البلادِ
والآن تغتسل النبوءةُ ثم تركع عند باب القدسِ
تقرأ ما تيسّر من أناشيدي وتعلو
في شآبيب السحابِ
صلّوا على طيني صلاة الغائب المدفونِ
في أرق الغيابِ
فأنا حضور في الترابِ
لا ضيرَ من سرد التفاصيل القديمةِ من حكايتنا القديمهْ
والتّينِ والدَّحنونِ والورْدِ المعلَّق في شفاه العاشقينْ
أنا لم أضيّع إخوتي،
لم أرمِهم في الجبِّ والرقِّ المعمَّى
لم أسرقِ الجيرانَ خبزهم المدمَّى
ردّي عليّ الصوتَ (يَمَّ) فإنني
ولدٌ لكنعان الكبير يتيه في قصصِ الرواةِ
جيادُه برقٌ وكفّاهُ غيومْ

ولد لهاجَرَ يقطع الأرضَ الفضاء من التخوم إلى التخومِ
بنوافِجِ المسكِ المسافر فوق قافلتي على درب الحريرِ
أنا لا أتاجر بالعباد ولا أقايض بالبلادِ
كي يملأ الجشعُ المرابي
أهراءَ روما باستغاثات العبيدِ
يا سارقَ الخمر الكريمة من جراري
كرمي مباحٌ للضيوف وللطيورِ
وقلاعي الشمّاء شامخةٌ على القُنَنِ العصيّةِ
ترصد البحرَ المعلَّق في نهايات الفضاءِ
لتغلّق الأبواب حين يجيش بالزبد المدنّس والعبيرو
تعلو كراتُ النار في الأبراجِ
تأخذهم إلى قاع القَرارِ
فقبورهم (ذاتُ الصّواري)
أحدٌ أحدْ
ولد لإبراهيم رحمنٌ رحيمُ
يزهو بلألاء النبوّة فوق جبهته وتمسحه الغيومُ
يمشي على دربِ الخلاص مبشّرا
بالله ربّاً واحداً يسع الجميعْ
يعلو الأذانُ على منائره فتنبلج الدروبُ
أحدٌ أحدْ
تزهو على الترتيل آياتٌ وتغتسل القلوبُ

ولدٌ لهاجرَ يبتني وطناً لأفراح الذَّراري
يَسْتَنْبِتُ الرملَ المشاكسَ فوق راحته المباركة الكريمة روحَهُ
رُطَباً وأعناباً وقمحاً،
يمنح الزيتونَ نضرَتَه فتخضرُّ البراري
وتسحُّ بالزيت المقدسِ،
يطربُ الإنسان والأنعامُ،
تمتلئ الجرارُ
ولد لهاجَرَ... ينبع اللبن المحلَّى من أصابعهِ
إذا شحَّ النهارُ
فتسيل بالعسل السواقي
يسقي ويستسقي، ويبتهج الصغارُ
بلْ يمنح الطيرَ المروَّعَ ما تشاءُ من الحنانِ
لتبتني أعشاشها في مقلتيهْ
تبني الغزالةُ من أضالعه كُناساً،
ثم تودعه الصغارَ،
وترتعي عشبَ الأمان براحتيهْ
ولدٌ يفيض على الجميعِ،
يقسم الجسدَ الفتيّ على الجسوم الناحلاتِ
يقاسم الخلقَ العطاشَ شرابهُ
ويجود بالأكباد إنْ عزّ الطعامُ
ردّي عليّ الصوت يا أُمي فقد طار الحمامُ
غاب الحمامُ
ورفرفت في الأزرق العالي خيالاتُ الصغارِ
حيث الحكاية في نداءات التكوُّنِ،
فوق سيفِ الأبيضِ العربيِّ،
ينهضُ ذلك الولدُ المسربل بالهوى والأرجوانْ
وبدهشة الحرف الذي نقشت أناملُه على صدر الزمانْ
فأضاء في صخر المكانْ
كنعانُ يطلق فوق لُجِّ الأبيض المسحورِ
من صيدونَ أو يافا عرائسَه المهيبهْ
شمخت صواريها من الأَرْزِ المعلّق في النهايات الرحيبهْ
وسرت، بعين البَعْلِ تكلؤها،
تجوب الأبيض المزهوّ بالولد الجميلِ
وحيثما ترسو تكون منارةٌ
كنعانُ ينفخ روحَه السريَّ في كبد المكانِ
طار الحمام مع الغروب
وكان يحمل ما تفيض به العيونُ،
وكان يثقله الحنينُ،
صليلُ أوجاع المخيّمِ،
شهقةُ الموت الحنونْ
عاد الحمامُ مع الشروق محمّلاً بوميضهم ورعودهمْ
ولدٌ لكنعانَ الكبير يهلُّ من غيب المنافي

تهمي أصابعُه الصواعقَ،
صدرُه ذاتُ الصواري،
قلبه غضبُ الضواري.
ردّي عليّ الصوت يا أمّي فقد آبَ الحمامُ
فأنا البهاءُ الباذخُ الباقي إلى أبد الزمانِ،
وإنني روح المكانِ،
وإنني ولد لكنعان المعمّمِ بالهوى والأرجوانْ.

❑❑❑

قصيدتان

شعر: هنادة الحصري

-

1- نداء الأرض

"أوقفوا القتل" يصرُخُ فيكم نفيرُ النداءِ..
فترتدُ نار الصدى "أوقفوا القتل"
يا عسكر الطغمة الطاغيةْ..!!
وقرٌ صمَّ آذانكُمْ وضمائركم
عن جحيم النداءِ
وغطرســـةُ المســـتَبَدِّ تَمـــادَتْ بأوهامِكُمْ
حـين راحـت تنـوسُ علـى كاهـل الهاويةْ..!!
إنها قدس أقدامنا
نبعها الشَّرُ من صدرنا
إنها أرضُنا الأصلُ:
من نسمةِ الروحِ عُشبُ السهوبِ،
وزهرُ خُصورِ السفوحِ
وإشراقةُ الخوخِ، واللوزِ، والداليةْ..
إنها مبتدانا..
إنها منتهانا..
فقد ضمَّ ثراها المطهَّرُ،
أجيالَ أجيال أجدادنا الأولينَ،
وأولادنـــا الثـــائرينَ، وأحفادنـــا الناهضينَ.
عبـــدنا الإلـــه الجليـــلَ وآياتـــهِ الساميَةْ..
أيُّها الوطن المستباحُ، نسجنا عذابكَ
من عصبِ القلب إكليلَ عزٍّ.
وتـــرخُصُ فـــي وجـــه نصـــرك أرواحُنا الغاليةْ..!!

-2-

فيـا أيهـا المعتـدون – اطمئِنـوا – ألِفْنـا ورودَ بحارِ الردى!!

ومهما تعاظمَ خنقُ الحصارِ،
ستفتحُ في درب راياتنا
موصدات المدى..
لأنـا حملنـا صـليب النضـال، وقرآننـا رائـدٌ للهدى..
جراحُ الحقائقِ والحقِّ
تنزفُ عدلاً نبيلاً.
ولـن يتبقـى مـن الظلـمِ غيـرُ سُـخامِ الصدى..!!
فويلٌ لمن يغصبون الشعوبَ
وويـلٌ لمـن يفتـرونَ علـى النـاس زوراً،
وكلُّ المزاعمِ فيهمْ سدُى..!!
ستبقى تلاحقكُم لعنة الكائنات،
وولولةُ الأمهاتِ: اليتامى الأيامى الثكالى،
مدى الدهر،
ما ماسَ غصنٌ
وسقسقَ نبعٌ
ودوى آذانٌ
وفاحَ بخورٌ
وضوَّع وردٌ
وطيرٌ شدَا
شـربنا كـؤوس المنـون قُراحـاً، وكـلٌ قمـيصَ الشـهيد ارتدى..!!

ونُقسِمٌ إنا لنهج "الخليلِ الحنيفِ" انتمينا،
وما كانَ منَّا الذي عَقَّ خالِقَهُ،
واعتدى..!!
فيا وطن الأنبياءِ لك المجدُ،
مهما تباطَرَ أبناءُ "داوود"
–سبطُ الجرائمِ–أو هدَّد..!!
"سنرجع حتماً" برغم الهلاكِ،
ونحملُ بين الجوانحِ،
تاجَ الحضارةِ والسؤدُدَ..
فيا عيدُ جئتَ كئيباً ظلومَ السوادِ
فلا بأس: منا سلام المحبِّ،
لمن مسَّهُ النورُ أو عيَّدَ..!!

–3–

جرسُ الميلادِ ينادينا
ورصاصُ الجلادِ يُغاوينا
وأهازيجُ ضحايانا،
تهمِسُ في الأعماقِ وتُحيينا..!!
مطر العام حبيبُ دمٍ
ثلجُ العامِ نديفُ دمٍ،
وسنونو العامِ رسولُ دَمٍ.
هل نغرقُ أم يـأتي "نـوحُ الطوفـان" لينجينا؟!
لا خوفَ على الباقينَ
فنهر القلبِ،

يغذي أوردةَ الآتين
وأطفال الحجرِ الألماسيِّ،
زوارق تحمـــي الشـــطآنَ ســـفيناً وسفينا..
ناموا يا حكَّام العُربِ النفطِ وموتوا نوماً
ما عاد الوطن المقهور ليستجدي فضل موائدكم.
قد أدمن صبرَ الجوعِ وفقر نواياكمْ
ما عاد لديه الوقت الفائضُ
حتى يرسل صوب مضاربكم شوقاً وحنينا
بيارات القدس اِخضرتْ
وَاحمرَّ الثمرُ الناريُّ
وسنبلَ قمحُ الضفَّةِ،
قبلَ أوانِ النُّضج
وفار الزيت جراراً
وعنابرَ مفعمة بالإيمان،
وسالَ "جليل الله" سواقيَ وعيونا..

-4-

فلينهمرِ الحقدُ "التلموديُّ" الضاري،
فوق الناس، وفوق الأشياءِ،
شظايا من نارٍ ودمارٍ ودخان،
وليُظْهِرْ للتاريخِ الأسودِ بُغْضَهْ..!!
ولْتقصِفْ "طياراتُ الأمريكان"
حمولتها، وتِقانتها
فوقَ الأسطحِ والزيتونِ
بوقع الصوتِ وقبل الصوتِ وبعدَ الصوتِ..
تجيءُ وتنأى مثلَ الوَمْضَةْ..!!
قد تقتُلُ "ما همَّ"
وتشوِّهُ ما هَمَّ
وتهدِّمُ ما هَمَّ
لكن تبقى أعجَزْ
مــن أن تلغــي وهــج إرادةِ طفــلٍ يعبدُ أرضه
يعبد أرضه
يعبدُ أرضه

***

2 - تنويعات من مقام الورد

-1-

الثلْج فاكهةُ الصباحِ،
فـانهضْ إلـى جبـلِ الهـوى، نَسـراً ربيعـيُّ الجناحِ،
وأحمـل إلــى قلبــي الغنــاءَ، أكـاد تُغرقنــي رياحي..!!
أمطِرْ على جسدي نعيمَ الوردِ،
واْسكُبْ في حدائقِ جنَّتي

عِطْرَ الندى، وشَذَا الأقاحِ.
غَنَّيتُ كم غنَّيتُ من عشقي إليكَ.
وكم تمايس في طريقي الحَوْرُ،
يرقُصُ نشوةً "رقصَ السماحِ"؟!
يا وردُ، منكَ بَزَغْتُ صافيةَ الرُّواءِ
فأنت رَيْحاني وراحي..

-2-

يا وردُ، إنَّا مبحران، فَهَلْ سَبَاكَ شقاءَ غيري..؟!
أنا سنبلُ السَّفحِ النضيرُ،
درجتُ أرفضُ مِنْجلَ الحصَّادِ:
يقطعني وينثُرُني -كما يهوى-
لطاحونٍ وغزلانٍ ودرَّابٍ وطَيْرٍ..
أنا غيمةٌ، رهرامة
أنساب في حريتي ومدايَ
من نهرٍ إلى نهرٍ
ومن بحرٍ إلى بحرٍ
أتيهُ شتيتةً ما بين إعصاري،
وهدأه صحوتي
في ملتقى حدِّي وجَذْري..!!
يا وردُ غار البدرُ من ضوئي،
فسامَرَني
وأَسْهَبَ في الحديثِ،
وغابَ لا يدري، وأدري..!!

-3-

بماء الروحِ أكتُبُ لحن حبي،
يا بهار الفُلِ والأبنُوسِ.
والهمسِ الملَّون،
في تفاصيل القصيدة وارتعاشات الزوايا.
فبينَ أصابعي كونٌ فسيحُ الطيبِ سحرُّيُ الحكايا
أعانِقُ زورقَ الفرحِ المهاجرِ
صوبَ مملكةِ البَنفسج، آهِ يا وردَ الرُّبا.
قيثارتي تهمي تقاسيمَ الهوى جذلي،
فأطوي خَلْفَ خَطوي دونما أسفٍ ولا ندمٍ.
بقية ما تبقى من نعاسٍ في الحنايا
أمشي إلى دنيا النهار بهيةً
دربي وبرقُ منارتي
هَدْيي.. وبُوصلتي هوايا..

❑❑❑

بهجة الدنيا

شعر:راتب سكر

-1-

هي بهجة الدنيا
تدلَّتْ في حدائقها
هديلاً يانعاً
ودعت نداماها
تسرُّ لهم
أمانيها
وما باحت به
في شدوها الأطيار

-2-

هو معصم
يحنو على وجهي
بفيض من مودته
ونور مرهف
في دورة الإسوار

-3-

مدَّت موائدها
من العسل المصفَّى
في خوابيها
كؤوس شرابها
من فضَّةٍ
وغصونها
أهزوجة الأثمار

-4-

سحبت
مباهج ثوبها
سرَّ انكشاف الروح
صادحة مع الصلصالِ
مانحةً تكسُّرَهُ
أغاني الضوء
والأمطار

-5-

مسحت
جبين زمانها
فتضاحكت بخطوطه
مدن مسربلة بخضرتها
ترجحها بفيض ضفافها
الأنهار

-6-

ناعورة
فتحت إلى بستانها
باباً
مرتلة بلا أوتار

-7-

دخلت
تجر ذيول رحلتها
وقد علقت على أثوابها
الأسفار

-8-

قيثارها
سفن محملة
بأشواق المحب
إلى بحار ضيائها
فارحل بنا يا صاحبي
في بهجة القيثار

-9-

أوهام فتنتها
مطرزة
بعطر الشوق والأزهار

-10-

هي بهجة الدنيا
هي امرأة
غموض الليل
بعض من تلفتها
إذا رحلت إلى غاياتها
صف الوشاة
على قياس حذائها
الأخبار

-11-

قالوا: الأمير
يفتش الأرض الكبيرة
عن فتاة
في خزانتها حذاء مثله
هي في جزيرتها
تنام وحيدة
والموج
يضرب
صخر شاطئها
عنيداً رافعاً
في صمته الأسوارْ

-12-

هي شعلة
ضاءت على طرقي
طيوف ودادها
ضحكتْ
فأشرقَ في ضميري
موكب من بهجةٍ
ترتيلُها
كرنين أجراسٍ
صباحَ العيدِ
أو فيض من الأنوار.

❑❑❑

(صباحات ريفية)

شعر: محمد الفهد

هذا الصباحُ العَذبُ
يرمي في مدى الرؤيا
بقايا من زمانٍ أو مكانٍ،
أو أُناسٍ، أو غيابٍ في
مدى المعنى،
وما صارتْ جراحُ الوقتِ
في أُفقِ الفضاءْ
هذا الصباحُ العذبُ
يُرجعُ ما تبقى من غناءٍ،
ما تبقى من عيونِ الحلمِ
تأخذُ روحَنا طيراً،
نطيّرُ آهةً فوقَ الحواسِ
وفوق ما ترمي القوافلُ دربَها
في رحلةِ الطيّرِ المشرَّدِ بالهباءْ
هذا الصباحُ العذبُ
يرمي فوقَنا مِنْ دفترِ السنواتِ
أيّامَ التشردِ رحلةً،
لأكونَ في مرمى الحضورِ،
ومرةً مرمى الغيابْ.

فأصيرُ دمعاً فوقَ أوردةِ المواجعِ،
ما تكسّرَ في جِهاتِ العمرِ مِنْ ضلعٍ،
وما تركَ العذابْ
هذا الصباحُ العذبُ
تعبثُ ريحُه بمدى المنافي،
تُوقظُ الغافين
ما أضحتْ قصائدُ في تناميها
وما تركتْ يدانِ على الوسائدِ
من عطورٍ تحملُ الآفاقَ
في صوتي،
فتدخلني مدائنَ من غموضِ الشهوة الأولى،
فأرمي من لساني
ما تخبّأَ فيَّ مِنْ روحٍ،
وما تجمّعَ فيَّ مِنْ وجدٍ،
لترمي روحَها فوقَ الكتابْ
هذا الصباحُ العذبُ
يرمي فوقَنا وَجَعَ التساؤلِ
كي أقولَ الآنَ:

إني قدْ مَللتُ من النزيفِ
ومِن ضياعٍ،
مِن شروخٍ يُغلقُ الآفاقَ في لُغتي
لأُدركَ أنني في رحلةِ العمرِ
المسمّى رحلةً، أو جمرةً، أو
قد تركتُ العمرَ فوقَ الحلمِ
فوقَ قصيدةٍ لا ترتدي غيرَ الدموعِ،
وغيرَ أسرارِ السرابِ
لنكونَ في هذي الهمومِ
كأننا قفصٌ على نايِ العويلِ،
نزركشُ الموتَ المخبأَ
في خرابٍ يرتدي هذا الخرابْ
لأقولَ ما قالتْ جراحي:
إنهم أَخذوا زهورَ العمرِ في قولٍ،
وفي خُطبٍ
لتدمي دمعتها أرضُ الجنوب
على جراحي في السماءْ
فأصيرُ ندّاباً على مرمى القصائدْ
وأصيرُ عرّافاً على جمرِ القلوبْ.
فلتكتبي فيَّ التأملَ والتوحّدْ،
لأكونَ مئذنةَ التخاطبِ،
أو جمارَ الوقتِ
في دنيا الجوابْ
هذا الصباحُ العذبُ
يرمي جوهرَ الأشياءِ بالمكسورِ
في دمنا
بما تركتْ هزائمُ فيَّ مِنْ نَوحٍ،
فأرى رياحَ العمرِ تصدأُ في الأَماسي،
ثم تصدأُ في غيابِ الروحِ أجنحة الحمامْ
هذا الصباحُ العذبُ
يفضحُ دربَ أَحلامي،
وينشرُ ما تبقى من تعبْ،
هَلْ كنتُ جمرةَ ذلك البدويِّ
عذّبَه ضياعُ النجمِ
أو سفرُ المساءْ
فتكسَّرتْ أصواتُه فوقَ المنابرِ
وارتمى في غربةِ عمياءَ
مشروخاً على ضيقِ الضفاف.
الآن أُدركُ أَنني قد عشتُ في قلبِ المعاركِ،
كنتُ ميناءَ الإشارةِ والعبارةِ،
كنتُ ما تعدُ الطيورُ فراخَها،
لكنهم لم يتركوا في روحِنا
إلاَّ جراحَ النزفِ،
تنهشُ ما تبقى من طيورِ الحلمِ،
كي ننسى عيوناً فوقَ
أسوارِ الجفافْ.
كنتُ التساؤلَ:
هل نرى عدلاً، ونصبحُ في ممرِّ الوقتِ

ما شاءتْ لها هذي القصائدُ
من حنينِ البرقِ للأرضِ اليبابِ
ومِنْ سماءٍ ترتمي فوقَ الأصابعِ،
مِن عيونٍ تُدركُ السحَر المخبأَ
ثم ترمي نوحَها
فوقَ الشفافْ؟
كنتُ التساؤلَ، والحنينُ يُزنِّرُ الذكرى
دروباً أو عمدْ،
ماذا تبقى من مياه النبع،
كي نرمي جمارَ الوقت خوفاً
ثم نسكتُ في جَلَدْ؟
ماذا تبقى مِنْ كلامِ الروحِ،
كي نرمي على الآهاتِ
أصوات المددْ؟
مَدَدٌ، مَدَد؟
ماذا تبقى كي نقولَ الآنَ:
إنّا خارجَ الأمداءِ،
إلاّ ما يشكلُه الجَسدْ؟
ماذا تبقى كي نخبّي جمرةَ الروحِ الدمينِ
وما تجمّعَ في المقابرِ من عيونٍ
جُمعتْ أسماؤُها فوقَ الهتافِ
وفوقَ أمواجِ العددْ؟
هذا الصباحُ العذبُ
يُدخلُ روحَنا في نهرِها،
نَهرٌ ترامى، بُدّلتْ أسماؤُه،
وتبدلَتْ فيه المياهُ،
وكلُّ شيءٍ قدْ تَبدّلْ
نَهرٌ ترامى في دمي،
وأنا المسافرُ في حريقِ الناي
بي شبقٌ،
لأبصرَ في دمي،
ما طارَ من بصري على جسدِ النساءِ،
وهنَّ يَرْسمنَ النوافذَ،
كي أطِلَّ على حريقِ الوقتِ
فوقَ الأرضِ، تشعلُ آهةً،
لأموتَ بينَ تنهّدِ الحسراتِ
والقهرِ المحلّلْ،
وأموتَ ثانيةً
لعلَّ جمالَها صبحاً
يداعبُ جمرةَ الشهواتِ
يوقظُ لونَ أيامي،
ويرمي الأفقَ بالغيمِ المبلَّلْ
هذا الصباحُ العذبُ
يقلقُ روحَنا سفراً،
وما دارتْ به أرضٌ،
لأبدو مثلَ مجنونٍ
يصيحُ بصوته العالي،
فلا يجدُ المدى صوتاً،
ليرمي الظلَّ أسماءً،
ولا يجدُ المدى أصلاً
ليرمي فوقَه نوحاً

وما أَسرتْ مدائنُ قَدْ
يغلِّقُ سرُّها هذا الخداع
فأرحَلْ إلى هذا التوحّدِ
في مواجعِ ذاتِكَ الأولى،
وارمِ التساؤلَ في بشاعةِ
هذهِ الأرضِ التي ماتتْ
على دُنيا الضَياعْ
هذا الصباحُ العذبُ
يدفعُ دمعةً نحوَ الزمانِ،
ونحوَ ذاكرةِ الطفولةِ،
ما تهجّى من مرورِ العمرِ
في دنيا التأوِّه والمرارْ
لأقولَ أو لأساندَ الأسماءَ
في وقتِ التساؤلِ:
كيفَ راحتْ فكرةُ المنفى
تحدّدُ لونَ أيامي،
لكي أنسى بأني مِنْ بلاد:
رمزها قدسٌ
وأن الأرضَ ترمي فوقَنا كلَّ الأمانةِ،
كي نحافظَ أو نموتَ على الموانئِ
كالأماسي فوقَ شوكِ
في العرارْ.
لأقولَ إنَّ القدسَ ميناءُ التذكّرِ
في المدائنِ،
ما تولّدَ فيَّ مِنْ شعرٍ،
وما حفظتْ مدائنُ مِنْ صمودٍ،
ما تقوّلَ فِي لغاتِ الأرضِ
من آيٍ
وما جمعتْ جرارُ العمرِ منْ
صوتِ القرارْ.
تكشفُ غيبَها، فنكونُ مثلَ صفادعِ
الوادي الكبيرْ،
كتساؤلِ التاريخِ عن قربٍ،
وعنْ بعدٍ
فتحملُنا مراثينا سواراً،
ما تهدّمَ فيَّ منْ صوتٍ،
وما نامتْ رؤانا فوقَ ظلٍّ
في انكسارْ.
هيَ ظلٌّ هذا الوجدِ
في مرآةِ كلِّ الوجدِ،
ما دارتْ لغاتٌ في بساطِ الكونِ
في خصرِ الحبيبةِ والهيامْ
هي عشقُ روحٍ، صوتُها في مسمعِ الناي
المجرّحِ في بيوت اللهِ،
رنّةُ أولِ الدنيا،
شميمُ العطر في مَهدِ الجرارْ
هي ما تبقى من كلامِ اللهِ،
قد ملأً القصائدَ
ثم نامتْ في الصغارْ
هذا الصباحُ العذبُ
يتركُ فوقَنا لغةَ الوصايا
ما تنام في العيونِ

وما تدلّى فوقَ تأريخِ المدائنِ
من فصولْ
هــذي المــدائن ســوفَ يعطــشُ روحُها
ويموتُ فيها كلُّ لونٍ أو غمامْ
إنْ لم تقدسْ قدسَها،
بابَ العروبةِ، ما تنادى في الكلامْ
هيَ آخرُ الأسماءِ
ما تركَ التبصّرُ فوقَ أرضِ اللهِ،
ما نسجتْ يدُ المولى على سحرِ الهُيامْ
"هيَ روحُ هذا الوجدِ مجبولاً
على نفسي ترتادُ أوردتي
فلا أقوى على جرسي
تذرو الموانئُ فوقَ ذاكرتي
فأهيم في جمرٍ من القبسِ
قد كنتُ أتركُ فيها كل غاليةً
ما لي أراها
منارَ اللهِ في الغلسِ"
فاكتُبْ على هذي المدائنِ ذلَّها
إن لم تقدسْ قدسَها
إن لم تربِّ صحوَها
وغيومَها، ضد التوقعِ والسلامْ
هذا الصباح العذبُ
يأخذُ ما تبقى من ضياع الحلمِ
ما تعبتْ يدايَ على النسيجِ،
ما تقوّلَ فيَّ منْ شعرٍ،

وما أخذتْ بلادٌ من عيوني
لترميني على دنيا الكلامْ
هذا الصباحُ العذبُ
ينثرني على روحِ التذكّرِ
كي أكونَ الفردَ في جمعٍ،
أو لأكونَ درباً للتساؤلِ
لا تحاصرني ممالكُ
لا تؤاخيني مدائنُ
وحدي ثم وحدي
فوقَ أروقةِ الظلام.
فاصمدْ صدايَ
قد تركتُ الباب مفتوحاً
على مرمى القوافل كي تقول:
الدربُ ما جمعت يداكَ من النجومِ
ما حدّقتْ فيك الحروفُ
ما تيبّسَ فوقَ حلقك من حطامْ
هذا الصباحُ العذبُ
يُوقظُ رحلةً قد أرجعتْ سفري
فكنتُ الأمسَ إنشاداً
وكنتُ الوقتَ مكسوراً،
فهلْ سيعودُ بَخّورُ القوافلِ
ينشدُ الآفاقَ ميناءً
لأحملَ من جديدٍ جوهرَ المعنى
أم أنني سأظلُّ نوحاً
في القصائدِ جرحُها يُدمي المقام؟!!!

المهدية الزرقاء

شعر: محمد علاء الدين عبد المولى

ع

تبة

القصيدة

جَنَحَتْ إلى حَجَرٍ رفوفُ الطَّيرِ
بعد سكونِ زوبعة الرَّحيلِ
تلمَّسَ العشَّاقُ في طُور الهديلِ
مقامَ صبوتهم، فلمْ يعثر معلِّمهم على إبريقِ خمرته،
فضلُّوا في سُواهم..
وصل الجميعُ إلى التَّجلِّي، ما عداهم
ظلّوا وراء سرابهم
مستسلمين إلى مقالِ العطرِ في
بال الفراديس القصيَّةِ، هائمين على هواهُمْ
أحدٌ وراء الرَّكْبِ غيَّرَ صوتَهُ، فبكى وأبكى،
قال: أين تكون قنطرةُ الإلهِ؟

مضى بنا المعراجُ أبعَدَ،
غير أنّا لم تسلِّمنا عذارى البحرِ مفتاحَ الكنوز السّندسيّةِ،
لم يعبّئنا النّبيذُ بفائضِ الإشراقِ..
مَنْ منَّا سيجمَعُ شاطئَيْنِ تناءيا
أو زورقَيْنِ تعاطيا جِنَّ الرِّياحِ؟
فأُفرِغا من عبء أمتعة الجنونْ
قال الفتى المعزول عن سرب الطيور:
خذوا عروقي واسفحوها عند جرن السَّيِّدَةْ
وخذوا حدائقَ لستُ بالغَها
خذوا مدناً وأثقالاً وأرضاً مُجْهَدَةْ
لا تتركوا إلا صدايَ
على أناي يقيمُ
يشخصُ مثلَ تمثالٍ تغرَّبَ عن حجيجٍ يائسينْ
سأشقّ أسئلتي على هاماتكم

وأظــلّ وقتــاً مفــرداً فلترجمــوني

بالسِّنينْ..

ا

لقصيدة:

...ســتمرُ أمُّــكَ يــا فتــى فــي الهــودج المكسورِ..

تتبعُها القبيلةُ..

قـد تُسـمَّى (فضّــةً) أو (عبلــةً) أو (أمَّ معبَدْ)

فإذا وصلتَ إلى ضفائرها

تنسَّمْ عطرَها البدويَّ

وابحَثْ في مجرَّتها عن القنديلِ،

واسأل كحلَها: هل ظلَّ أسوَدْ؟

وبها ستُفتَتَحُ المعلَّقة الأخيرَةُ

باسـمها تنمـو بحيـراتٌ علـى ظـلِّ الشُّجيرَةِ

أو تُسَيَّر باسـمها الرُّكْبـانُ فـي بـرِّ الشَّآمْ

فاعطِفْ على إنشادها بيمينِ خيلكَ

واتّخذْ من كعبها مهداً

عليه حمامةُ الرّؤيا تنامْ..

***

بوركـــتْ عنـــدَ المـــرأةِ الممـــزوجُ بيـــدَرُها بتمّوزٍ عظيمْ

لم تَبْن كعبَتَها بوادٍ غيرِ ذي زرعٍ،

ولـم تتـركْ صـغار النّـوق ترعـى قلّـة الصَّبَّارِ،

بل شاهدتُ في أحداقها غسَقَاً

ينيرُ مساء من هبطوا إلى الوادي

ومن حلُّوا كراماً عند خيمتها

سمعتُ نشيدَها يعلُو

كـأنَّ الـرّيحَ تعجـنُ مـن سـحاباتِ الفضاءْ

خبزاً.. وتنحَرُ في براري الحلْم أيِّلَها

وتطلع من يديها نَبْعَ ماءْ

غنَّتْ على وترٍ..

فأنزلتِ السَّماءَ بكلِّ ما فيها

على حجرٍ صغيرٍ،

ثمّ أمَّتْ ما تيسَّر من جموعِ الأنبياءْ

....

ماذا أقولُ عن النّبيلةِ؟

كيف أمدحُها ولا معنى يقشّر لوزَها عند السماءْ؟

فهي القديمةُ قبل أن تحبو بناتُ الفلِّ في بيتِ الزَّمانْ

وهي الرَّحيبَةُ كلَّما ضاقَتْ بعصفورٍ حديقتُهُ،

وإنْ مسَّ البنينَ كسادُ روحٍ

لوَّحتْ بالشَّال في الأحوالِ
فاتَّسع المكانْ..
سألمُّ من أمِّ الغموضِ سماتِها
من منجمِ الذّكرى سأخرجُ بعضَ لؤلئها
ومن آيات أزرقها أصوغُ شعاعَ ماسٍ
عندَ قبّة صدرِها
علِّي إذا آخيتُ جوهَرَها رضعْتُ حليبَ مشرِقها
ليدركني النَّهارْ
لو شئتُ أحفرُ تحتَ نخلةِ (مريمٍ) عشرين نبعاً
ما وصلتُ إلى جذور بهائها
لو رحتُ أتبَعُ ليل (عشتارٍ) لما أعطيتُها قَمَرَ الخصوبةِ..
فلأقُلْ:
هي برهُةٌ جوَّلَةٌ بين الشَّريعةِ والنَّدى
وهي اندلاعُ جواهرٍ
رنَّت بأقداحِ البحارِ،
ولم يجدْ أحدٌ لرنَّتها صدى
هي زورقُ الميلادِ:
تصرخُ عند طلَّتها الأجنَّةُ،
وهي ميناء الرَّدى
ولربَّما خبراً جديداً كنتُ في أسطورةٍ،
لكنَّها (حاءُ) الحكايةِ وهْيَ (باءُ) المبتدا..

***

أنا لا أحدِّثُ عن فتاةٍ ما،
ولا عن رمزِ شرقٍ مستهامٍ بالحريرِ
ولا أنمنمُ من نحيبِ النّاي دقَّةَ خصرِها
لا أسرقُ النِّعَمَ الدَّفينَةَ كي أوضّحها،
ولكنّي أحاول أن أُحيطَ بأيّ نارٍ من مهاوي جمرِها
لأقول: ما اسمُكِ بعد هذا الانتحارْ؟
وتقول لي: ما متُّ بعدُ
فحرِّك الجمراتِ تحت رماد ذاتي
قد تراني ضفّةً أخرى لمجنون البحارْ
وأطلُّ من عينيَّ نحو مدائنِ الألوان..
كم شادَ الهيامُ معابدا
كم شقَّ دوريٌّ حصاراً، واستعاد مواجدا
كم خطَّ درويشٌ على رمل الرّعاة حروفَ (ليلى)
ثمّ طارت من خلال رموشِه، لمَّا غدا
حَمَلاً وديعاً هائماً في نفسه..
....
ستقولُ هذي المنتقاةُ من الفصولِ

ومن جرار نبيذ (باخوسْ):
إنَّ بعضَ القومِ أغراها بأنْ تلقي
عصاها في مغيبٍ تدمريّ
فاستحالَتْ قوسَ نصرٍ،
واستعادَتْ مسرحاً،
وأتَتْ بـ (بعلٍ) في صلاةٍ منْ مَطَرْ
وهي الَّتي شقّوا لها الصَّخرَ القديمَ
فأينعَتْ أممٌ،
وقامتْ زفَّةُ الأنهارِ في أنثى الحَجَرْ
وهي افتراشُ الغيم صحراءً،
ورمْيُ السَّهمِ خَلْفِ الوحشِ،
وهْيَ محجَّةٌ للمنتظَرْ
قل إنَّها (مهديّةٌ) غابَتْ
وسوف تؤوبُ من سردابها السّرّيِّ
حين نعودُ نحن إلى نضارة وحيها
نصغي إلى مرآتها الزَّرْقاء والخضراءِ
في ليل انشقاق النّجمةِ الأولى..
هي استنباتُ حنطتنا شتاءً،
وهي صيفاً غيمةٌ ترفو عرى الآفاقِ،
وهي المُنْزَلاتُ من القصائدِ
في مهبِّ الجمهراتِ من الشّعوبِ
ولن يرى غيرُ الفتى المسحورِ رقصَتَها
مع البحّارِ في اللجّ العجيبْ
ستهلّ مثل سفينةٍ لنجاتنا
حمَّالةً لجميعِ أسماء العبادِ
وكلِّ من صلَّى وطافَ،
ومن تجافى جنبُه عن مهده
عند انبلاج الأُفْقِ عن وردٍ شآميّ،
وعن وجْدٍ عراقيٍّ، وعن برق يمانيٍّ،
سيبصرُها غُلاةُ الجائعينْ
من سلَّموا نارَ الأمانةِ عند منعطف الجنونِ،
وما تبقَّى من يقينْ
سيرى إليها كلُّ من فَقَدَ الذّكورةَ والأنوثةَ،
فليناْدمها بمحرابِ الحنينْ
وليُلْقِ في أعتابها ما يستطيعُ من السّجودِ
وما يساعدُهُ الهواءُ على الجهادِ
وما يلقّنه الهوى من ياسمينْ
هي في جلال الكون زَيْنُ العابداتِ،
فأين زينُ العابدينْ؟
....
أنا طفلُها بكراً،
أبكّر في مسار رحيقها
لأواصلَ التَّطوافَ في قدسيِّ فتنتها

أناشدُها بتلقيح البصيرةِ من غبار قصيدتي
فتقول إذْ تتمو كزرقاء الشّآمْ:
"إنّي أرى شجراً تحرَّكَ باتّجاه بلادكم
من مُبْهَمِ الآفاقِ..
أبصرُ طاعنين وطاعناتٍ كالجرادِ
يوزّعون الموتَ في أطباقِ حلوى،
فانفِروا سهلاً وواد
مالي إذا قلتُ انفروا اثّاقلتُمْ؟
لا تطفئوا مصباحَ سهرتكم،
أراكم ساهمين عن السوّادْ
وأرى سدوداً سوف تسقطُ:
في الطَّبيعة والنّفوسِ،
وفي ثمالات الكؤوسِ،
ومن كواليس الفسادْ
وأرى من الطّوفان أعظَمَهُ،
ولكنْ أيّ (نوحٍ) سوف ينتشلُ العبادْ؟؟؟"
...   .
أنا طفلُها بكراً،
وسوف أباكرُ العصفورَ في غدواته
وأرى ندى الفجر الغريقِ
متوّجاً يأسَ الزّهورْ
فأضمّ خيبتها بفتح قصيدتي
وأشكّ في فستانها قبلاً
وأحملُ عن خطاها أرضَها
وأذكّر العصفورَ بالصيّادِ:
احذَرْ من معاقرةِ الغريبْ
حتّى ولو قرأ السَّلامَ بلهجةٍ قرشيةٍ
لا تقرب الشَّجرَ البهيمَ،
وأنت أوضَحُ عندما تُحْيي
طقوسَ الفجرِ في شجرٍ قريبْ
فاسمَعْ تلاوةَ من أحبُّ،
لعلَّ يشبهُكَ الحبيبْ
واحضرْ زفافَ العارفين/ العارفاتْ
واشهد وصية جدّتي المهديّة الزَّرْقاء:
"إنَّ الأرضَ أجمَلُ كلَّما قَلَّ الطُّغَاةْ"..
...   .
عنها سأنقلُ آخر الأنباءِ،
سيّدتي الَّتي دقّتْ معانيها
وجلَّتْ عن مسمِّيها،
ستهربُ من جميع التَّسمياتْ..
***

❒❒❒

عالم القصة

□□

ثريا والغلط

قصة: محمد رؤوف بشير

كان المركب وسطاً، لا هو بالزورق الصغير، ولا من السفن الكبيرة التي تعبر مضيق "البوسفور" أو تنتقل بين شطآنه وخلجانه من ضفة إلى أخرى.

لكنه على بساطته كان جميلاً وأنيقاً، مثل صاحبي الذي أخذ يعتذر عن فشله في حجز أماكن لائقة على سفينة كبيرة بسبب ضيق الوقت.

ولست أدري لم وجدت شبهاً عميقاً بين مكونات هذا المركب، وبين مكونات صديقي التركي.

كان هذا الصديق وسطاً في كل شيء –باستثناء إنسانيته –لم يكن طويل القامة ولا قصيرها، غير بدين، ولم يكن نحيلاً أيضاً، وباستثناء وجهه الأسمر تلمع فيه عينان خضراوان كسراج زيت قدسي، كانت كفاه تضيئان ببياض ناصع، أنيقاً في غير إفراط، نظيفاً كالبراءة متواضعاً في عفوية لطيفاً ومهذباً بدون تكلف، رقيق الإحساس ذكياً ولماحاً، وكان هذا الصديق يغمرني بود واحترام الابن البار نحو أبيه، ولأنني حرمت هذا الابن، وربما بسبب تلك الحساسية المرهفة وذكائه اللماح وربما لكل هذه الأمور مجتمعة معاً كنت أحس نحوه بفيض من المحبة وأشعر لصحبته بكثير من السعادة والغبطة تغمرني، حتى كنت أنسى وأنا معه نفسي، وكل ما يحيطني من هموم وأحزان.

وضحكت لاعتذاره قائلاً:

–ليس هناك من هو أجمل من هذا المركب الظريف ما دمت أنت فيه.

كان المركب مؤلفاً من طابقين فقط، الطابق الأرضي –ثم السطح –وإذا استثنينا غرفة المحرك ومكان الربان، فقد كان كل طابق لا يتسع لأكثر من أربع أو خمس طاولات، وإلى كل واحدة منها جلس رجال ونساء من مختلف الأعمار، تخالهم لحميمية الجلسة عائلة واحدة، أحبوا معاً ودفعة واحدة، نساء من أسرة واحدة، وتواعدوا على اللقاء على هذا المركب في رحلة السعادة الغامرة، على خدر موسيقى هادئة يرسلها كمان ناعس على كتف كهل جاء من كوكب آخر ليعزف لنا موسيقى عشق لا ينتهي.

حتى الطاولات والكراسي، كانت خشبية بسيطة، وكان جلوسنا حولها وكأننا فوق جزيرة صغيرة عائمة في رحلة مع الأحلام الوردية في ضباب متعة أبدية.

كانت طاولتنا على السطح، وفي مقدمة المركب، وما أن جلسنا إليها حتى تحرك المركب بنا وبدأت صحون صغير من المقبلات التركية تأخذ مكانها على الطاولة حول دورق (العرق) تفوح منه رائحة اليانسون هو جزء من المقبلات والعشاء، شربت منه أو تركته.

كنا أربعة، لأول مرة يجتمع مثل هذا العدد في لقاءاتنا أنا وهذا الصديق، وللمرة الأولى كانت هناك سيدة تجلس

بجانبه، بينما جلس في الجانب الآخر قريب له، شاب صغير السن جميل المحيا، طلق اللسان في أدب وتواضع.

لم يكن حضور السيدة مفاجأة كبيرة لي لأنني كنت واثقاً من أن ذلك لابد وأن يحدث -.. كيف، متى، أين، وإلى أي مدى؟.. لم أكن أعرف على وجه التحديد، ولكنني كنت متأكداً من ذلك، مثله مثل هذا القدر الذي جمعني مع هذا الصديق، في هذه البلاد الغريبة.

فعلى مدى السنوات السبع التي انقضت على لقائي به في (أنقرة)، وخلال أمسيات العشاء والسهر في (استانبول) كنت أشكره وأردد على مسمعه مدى سعادتي بها وأضيف عليها قائلاً:

-أولا تعتقد يا صديقي أن طعم العشاء كان سوف يكون أكثر متعة لو شاركنا فيه إحدى بنات حواء الراقيات... مجرد مشاركة بريئة لا أكثر... سبحان الله هذه هي فطرة الله سبحانه وتعالى غرسها فينا.. أولا تشاركني هذا الرأي؟

فينظر إلي، ويهز رأسه في سكون، لتأخذنا بعدها النشوة الفريدة في ذلك الجو الرائع على ضفاف (البوسفور) فنعيش ساعات كالحلم ونحن نتجاذب أطراف الحديث إلى ساعات متأخرة من الليل، يوصلني بعدها إلى المنزل بلطف وتهذيب الولد المحب الذي يسعى لإرضاء والده بكل السبل، ولقد كان حضور هذه السيدة الجميلة، أو إحضارها معه، واحدة من محاولات نيل الرضا تلك ودون أدنى شك.

عندما أخبرته من مدينتي في (سوريا) إنني قادم إلى (تركيا)، وسأعرج في طريقي على بلدته (اسكندرون)، اعتذر صديقي بشدة عن عدم إمكانية حضوره من (استانبول) لانشغاله بأعمال الشركة هناك، ولكنه أكد لي أن قريبه (عدنان بك) سوف يستقبلني ويتكفل بكل ما يجعل إقامتي مريحة بما في ذلك حجز الفندق.

كان اعتذاره رقيقاً وخجولاً، أشبه بمن يحاول أن يكفر عن ذنب كبير ارتكبه، لمجرد أنه لم يترك عمله، ويقطع أكثر من ألف ميل من أجل لقائي.

وعندما وصلت إلى (اسكندرونة)، كانت الغرفة محجوزة وكل شيء معداً لإقامة طيبة.

ومع انتهاء ساعة القيلولة -وميل الشمس نحو الغروب -كان (عدنان بك) ينتظرني في صالة الفندق، وأبلغني أنه مستعد لإنهاء الأعمال التي جئت من أجلها.

وما أن انتهينا منها حتى التفت (عدنان بك) إلي وهو يقول:

-أخبرني (ثريا بك) أنك تحب العشاء على شاطئ البحر وفي ضوء القمر وأن علي أن أقوم بدعوتك نيابة عنه، وأرجو أن لا تحرمني هذا الشرف... فأنا لا أستطيع أن أعصي له أمراً أو أرد طلباً من طلباته.

وفرحت ابتسمت بداخلي وغمرتني نفحة من رضا الأب الحنون وهو يجد ولده لا ينسى صغيرة أو كبيرة تدخل السرور على قلب والده إلا ويسعى لتحقيقها له، حتى نوع الطعام والشراب المفضل لدي، والتوقيت لم يغفله "ثريا بك".

أجل -هذا اسم هذا الصديق -وكأن والده عندما اختار له هذا الاسم، كان يعرف سلفاً أن قدر ابنه هو أن يضيء للآخرين حياتهم، ويدخل الفرحة إلى نفوسهم، ويحلق بروحه معهم يشاركهم سعادة الإحساس بالعطاء بلا سؤال وبلا حدود.

وبدأ المركب ينساب فوق مياه (البوسفور) برقة ونعومة الشابة الجالسة إلى جانب صديقي (ثريا...) مودعاً محطة (روملي هسار) بصفرة قصيرة.

وقدمها إلي (... هانم)، موظفة كبيرة في إحدى المصارف، وتأملتها، كانت ترتدي ثوباً حريرياً أسود ضم جسماً صغيراً لا ينبئ عن حجم وظيفتها، يكشف عن مفاتنها في إغراء عفوي، دقيقة الملامح تشدك إليها بجاذبية، وبجسد متناسق التقاطيع، وقد اكتسى بلون برونزي أخاذ نسجته أشعة الشمس من خليط بحار (استنابول) وجسد كان لأيام خلت زهري البياض.

ثم قدمني إليها وأفاض علي الكثير من محبته واحترامه ومجاملته مما أشعرني بالزهو أمامها.

وهكذا ذبنا معاً في محيط أسرة المركب الواحدة التي أحبت وعشقت، أو لعلها جاءت تعيش ذلك الحب والعشق على سطح هذا المركب اللطيف، ومياه (البوسفور) وليل تزينه النجوم وتنثر قلائده على شاطئه وهي تتلألأ كعروس من الزنج في ليلة عرس إفريقي.

ودارت الكئوس، وعذب الحديث، وأخذ يتسلل بين القلوب والأرواح، متدفقاً مثل مياه (البوسفور)، وانسياب المركب فوق أمواجه الرقيقة، مضيئاً كهذه النجوم التي تتلألأ في سماء اختبأ قمرها وتوارى خجلاً في مكان ما، تاركاً للنجوم وحدها أن تنير وجوهنا بإشراقة من الفرح والسعادة، بينما كان المغني التركي يردد أغنية شعبية رقصت لها الموائد قبل الجالسين، وتحول المركب بأسره إلى فرقة واحدة من الرقص والفرح والموسيقى.

وعندما هدأ كل ذلك انطلق صوت الكمان يئن بالشكوى، ويبوح بالحب والهوى، فينقلك إلى عوالم قزحية حالمة خلف حدود الإدراك والوعي بعيداً عن الوجود بأكمله بحيث لا تدري إلى أي عالم تنتمي وهل أنت جسد، أم روح، أم نجمة في فلك هذه الثريا البعيدة في أقصى السماء.

ومررنا تحت جسر السلطان محمد الفاتح على (البوسفور)، عندها فقط أدركت أننا ما نزال في هذه الدنيا فوق مركب متحلقين حول طاولة خشبية.

التفت إلى رفاقي وقلت لهم:

–بعد قليل سوف نمر تحت جسر المضيق ليتمنى كل واحد منكم أمنية.. ويدعو الله أن يحقق أمنيته.. سمعت أن الأماني تستجاب عندما يدعوها المرء وهو يعبر تحت الجسور.

وعبثاً حاولت أن أتذكر من أين جاءتني هذه الفكرة، ومدى صحتها ومع ذلك دعوت، كلنا تمنينا ودعونا عدا (ثريا بك).... نظر إلي ملياً، ولست أدري لم خلتها نظرة عتاب وحزن، مثل إنسان جريح ينزف داخله ولا يشعر به أحد سواي، وكأنه يقول لي أحقاً ينفع مثل هذا الدعاء يا والدي؟

كان الكأس أمامه فارغاً صب فيها قليلاً من الماء أخذ رشفة ثم أعادها إلى مكانها ورفع بصره نحوي وكأنه يراني لأول مرة وعجبت لهذا الإنسان المثخن بالجراح ينزف دمه قطرة قطرة وبدلاً من أن يقتله النزف يحييه ويعطيه مزيداً من الدفق ليفيض دمه عطراً ومحبة وكرماً يمنحه لكل من حوله وهو المحروم حتى من دفء المنزل، فهو يعيش وحيداً لقد هجرته زوجه تاركة له ولدين وابنة، وباستثناء الأخيرة فالولدان غير موجودين إلا بقدر حاجتهما إلى مال والدهما، فأحدهما يدرس في بلد بعيد، خارج تركيا، والثاني مقيم معه لكنه غير موجود هو الآخر أيضاً فأحياناً يكون المرء مقيماً وغير موجود، وطوراً يكون غير موجود ولكنه مقيم معنا في قلوبنا ووجداننا مثل "ثريا" هذا الذي نزل من السماء وحط على هذه الطاولة الصغيرة في مركب بسيط على صفحات مياه (البوسفور).

ولم يكن جرح الوحدة، وفراغ القلب، وفقدان الحب والأسرة هي النزف الوحيد في روح "ثريا" فقد أدى سوء الأحوال الاقتصادية والمصرفية في بلده إلى أن يصحو في أحد الأيام ليجد أن ربع رأسماله قد ضاع، ليتبع ذلك بأيام إفلاس عدد من المصارف، وها هو (ثريا بك) خاوي القلب، والروح، والجيب معاً، يجاهد عبثاً في أن يوقف شركته على قدميها من جديد فيسهر الليالي وهو يعمل، ويسافر من أقصى بلد إلى آخر، ومن قطر إلى سواه ناسياً نفسه وحياته لعله يرتق نزفاً آخر قد يقوده إلى السقوط في سوق نخاسة العمل والمجتمع المادي الذي لا يرحم، وبدلاً من أن يقوده كل ذلك إلى الانزواء والانكماش، والبخل، فإنه ما يزال يسير على قدميه حباً ورقة وعطاء على كل من حوله، بدءاً من زوجه وابنيه الغائبين، وابنته الوحيدة التي لا تبخل بالسؤال عليه إذا تأخر، وانتهاء بهذه السهرة على هذا المركب التي لم يهيئها ويفكر فيها إلا إكراماً لي.

وأخذت أفكر بيني وبين نفسي، أن لا يتخلف المرء عن مسئولياته تجاه زوج غائبة، وولدين غير موجودين، وابنة

وأقرباء ولو كانوا غير منصفين فهذا أمر يمكن تصوره، أما أن يغمرني وأنا رجل غريب من قطر آخر، ومن جنسية أخرى التقيته صدفة في مشروع عمل لم ينفذ ثم ليتكرر اللقاء يشدني إليه أدبه الجم، وتواضعه وإحساسه بكل همومي في بلده، ومساعدته لي، وسعيه لإرضائي، واهتمامه بأدق تفاصيل حياتي، وحرصه على مراعاة هذه التفاصيل صغيرها وكبيرها بدقة متناهية جاهداً أن لا يعكر صفو هذا النظام شيء فهو كثير... وكثير جداً...، ثم ماذا قدمت لهذا (الثريا) وما هي حاجته إلي أبداً لم يكن يحتاجني في أي أمر فعلى السنوات السبع التي انقضت على تعارفنا لم يطلب مني شيئاً، إلا إذا كانت بعض الأشرطة والتسجيلات الغنائية لـ (أم كلثوم) و(فيروز)، أو القليل من هدايا مناسبات الزيارة التي كنت أحضرها معي شيئاً يذكر.

والتفت إلي الشاب الصغير الذي كان يتوسط بيني وبين (ثريا بك) في الجلوس قائلاً:

–هناك غلط ما..... أنا واثق من وجود هذا الغلط –

فارتسمت علامات الدهشة على وجه الشاب وهو يسألني:

–أين هو الغلط... وفي ماذا وقع هذا الغلط لا سمح الله –

فأجبته:

–الغلط هو وجود إنسان مثل "ثريا..." في هذا العالم..، عالم القرن الواحد والعشرين بكل قذارته... وتفاهاته... وانعدام روح الإنسانية فيه... إن ذلك معجزة وليس غلطاً فحسب أن يوجد مخلوق يحمل في قلبه هذا الفيض من الحب، وفي روحه كل هذا التسامح وفي فكره النير كل هذا الإيمان في مدّ يد العون والمساعدة لكل إنسان دون منة أو انتظار رد الجميل أو حتى الاعتراف به وأن يغمرني بها مع أسرتي كلها مجللاً باحترام وأدب الولد البار تجاه والده، فهو شيء كثير وكثير جداً في هذه الدنيا، كثير إلى درجة لا تصدق إلى درجة يرقى معها إلى مستوى الغلط.

والتفت إلي هذا الجليس الشاب قائلاً:

–معك حق يا عمي... يندر وجود إنسان مثل (ثريا بك) في هذه الأيام –ولم أكن في حاجة لأن يقول لي الشاب شيئاً، فقد كنت أحسه وأعيشه، وأسعد بهذا (الثريا) يضيء حياتي بالفرح والحب، فيمسح عنها أحزان عمر طويل لم يلق فيه سوى الحسد والطمع ونكران الجميل.

وكتمت بيني وبين نفسي سراً خشيت أن أبوح به، (لعل الله سبحانه وتعالى أرسل لي هذا الابن ليغسل كل تراكمات الأسى والألم عن عمري الذي تجاوز السبعين).

كان الليل انتصف أو كاد، وكان المركب ما يزال ينساب بهدوء فوق مياه (البوسفور) وهي تتسلل بخفية وحذر من البحر الأسود في الشمال، إلى مرمرة وبحر إيجة والمتوسط في اليونان غير عابئة بالحدود، ضاربة صفحا عن كل الخلافات التاريخية، والاختلافات الجغرافية حاملة مع أمواجها الأشواق والحب والغزل تنثره يمنة ويسرة على ضفتي (البوسفور) بدءاً من (روملي كفاكي) و(طرابيا) إلى فلوريا وانتهاء بـ (بيكوز) مروراً بـ (اسكدار) و(كادي كوي)... وحيثما توزعت قرى وبيوت استانبول القرميدية هي تزهو بأنوارها المتلألئة وكأن عرساً جماعياً يقام فوق كل ضفة منها، يفاخر في الجمال والروعة أعراساً نصبت على الضفة الأخرى، وليتحول كمان العازف العجوز على المركب فرقة موسيقية كبيرة تمتد بين الضفتين وفوق المياه ترقص على أنغامها كل جميلات (استانبول) فتغرقك في السعادة والنشوة وأنت في حيرة اختيار أية واحدة منها، حالما في الوقت نفسه أنك لا بد هو العريس الوحيد الذي ترجوه كل واحدة من هذه الجميلات.

وتمنيت في هذه اللحظة، من جوارحي وقلبي تمنيت، لا أن يتجمد المركب والبحر والموسيقى والضفتان، وكل هذه النجوم المتلألئة في السماء وأن يتوقف الزمن ويثبت كل شيء مكانه فحسب بل توسلت إلى الله سبحان وتعالى أن يجمد ويوقف كل شيء في أنا، روحي، فكري، مشاعري وحتى جسدي ويثبتها داخل إطار كل هذا الجمال الإلهي فأغدو وكالميت، وربما ميتاً ولكنه موت ينغلق على كل هذا الجمال يحس به ويعيه ولا يفقده، ليصبح كل ذلك جنتي

التي أحملها معي إلى الدار الآخرة، موفراً للآخرين من رواد جنة الله مساحة إضافية يسكنونها، مكتفياً تماماً بما حملته معي في هذه الليلة من نشوة الجنة الأبدية لا أبغي عنها بديلاً.

وصحوت من أحلامي وأمنياتي على صوت (ثريا...) وهو يشير بإصبعه إلى السماء خلفي فالتفت لأجد مجموعة من النجوم فالتفت إليه قائلاً:

–هذه مجموعة الدب الأكبر.. أما (الثريا) فهي عندنا هنا... وعلى هذه الطاولة.

ضحك (ثريا...) جزلاً، والتفت إلى السيدة بجانبه قائلاً:

–أسمعت هذا الكلام.

فأضفت وأنا أوجه حديثي إلى السيدة:

–ألا تشمين رائحة الورد... فاسمه (ثريا...) ونسبته "كل" (GUL) أي وردة فما أسعدك بقربه...

تبسمت السيدة ونظرت إليه بود ظاهر، كان من الصعب على أي إنسان أن لا يوده.

ورسم المركب دائرة كبيرة وهو يعود إلى محطة (روملي هسار) حيث صعدنا عند بداية الرحلة، وأخذنا نصحو شيئاً فشيئاً ونحن ننزل إلى الرصيف، وإحساس غريب يلفنا وكأننا آتون من عالم آخر، عالم لا علاقة له بنواميس الحياة، وقوانينها من جاذبية وكراهية، وحروب وخلافات وتلوث، بل عالم كله حب وخير وجمال.

سبقنا الشاب إلى السيارة وجلس خلف المقود، فتح (ثريا بك) الباب وأجلسني بجانب السائق وصعد هو مع السيدة إلى المقعد الخلفي.

في الطريق نزلت السيدة، ونزل معها (ثريا) بعد أن ودعني بقبلة وعناق وهو يستأذنني في أن يوصل السيدة إلى منزلها، والتفت إلى قريبه الشاب طالباً منه أن يوصلني إلى منزلي قائلاً له:

–أما أنا فسأعود إلى المنزل بسيارة تاكسي...

كانت نشوة هذه الرحلة البحرية ما تزال متغلغلة في كل خلية من جسمي، وذرة من روحي، وكانت أنوار السيارات وهي تشع على الطريق تعيدني على خيوطها إلى تلك النجوم التي كانت تزين مركبنا وهو يعبر بين ضفتي القناة المتلألئة كزنجية في عرس إفريقي سمحت لي أن أغفو برهة على صدرها.

ودلفت إلى الفراش وأنا ما أزال في نشوة ذلك الحلم ومستعد لاستقبال مكالمتي...

ثم سألني عن رأيي في أمسية البارحة بشغف ولهفة ابن يسأل والده إن كان راضياً عنه فشكرته من كل قلبي ثم أردف قائلاً:

–طائرتك تقلع في الخامسة والنصف... سوف أحضر لأنقلك إلى المطار... إنه قريب..

فأجبته:

–لا حاجة لأن تتعب نفسك... سوف توصلني ابنتي إلى المطار...

فرد عليّ بصوت حزين:

–أولاً لا تريد أن أودعك..

فقلت له:

–بلى... ولكنني أفكر بأن آتي إليك لأودعك.. وأشكرك أيضاً..

فرد علي:

–أرجوك لا تحضر.. أنت تعرف مكتبي.. إنه في الطابق الثامن.. والمصعد معطل اليوم.. والصعود قد يتعب

قلبك... كما إنني أرغب حقيقة أن أكون في وداعك بالمطار..

وعندما أخبرته أنه مشغول بعمله... وأنا لا أريده يتعطل بسببي.. كما أنني أكره لحظات الوداع.

أجابني بصوت منكسر حزين:

-أرجوك أسمح لي أن أودعك هذه المرة فقط... أولا تريد أن أودعك... هل سوف تسعد لو سافرت دون رؤيتي ووداعي.

ولم تفلح محاولاتي في ثنيه عن رغبته تلك، ربما لأنني وفي قرارة نفسي كنت أتمنى هذا الفشل في محاولتي، فقد كنت أحس بلهفة غريبة للقائه ووداعه، لهفة ربما تفوق شوقي وسعادتي لحضور ابنتي معي إلى المطار.

وما أن دخلت المبنى حتى وجدت (ثريا...) بانتظاري وهو يحمل في يده كيساً ملفوفاً بعناية قدمه إليّ بخجل فقلت له:

-ما هذا يا (ثريا...) ولماذا؟

فضحك وهو يرد علي:

-سوف تجد في الكيس (استانبول) بكاملها... أنا أعرف كم تحبها...

تعانقنا بحرارة، غادرت ابنتي بسرعة لتركها السيارة في مكان ممنوع، وبقي هو واقفاً يلوح لي بيده حتى اختفيت تماماً عن ناظريه ولم أعد أراه.

وصلت إلى مدينتي في سوريا، فتحت الكيس لأجد فيه قميصين في منتهى الأناقة... اتصلت بصديقي أشكره وأنا أقول له:

-أو لم يكن قميص واحد كافياً يا (ثريا...) ... لماذا قميصين...

فأجابني:

-وهل أنت قصرت يا والدي.

-ولكنني لم أحضر لك سوى قميصٍ واحد.

فرد علي بثقة:

-هذا لتعرف أنني أحبك أكثر مما تحبني... فأنا أحترمك وأحبك... أي مرتين.. فكررت له شكري وودعته مرة أخرى بعد أن تواعدنا على اللقاء في (الاسكندرونة) بعد قرابة شهر.

(الاسكندرونة) مدينة مغرقة في القدم، لها في زوايا التاريخ المعتمة قصص منسية أو ربما هذا ما أراده لها ذلك العالم الغريب الذي فرق الأرض والدولة والشعب وقطع أوصال وحدتهم بوحشية وجمع بعض أجزائهم بخبث سوء نية، وبذر سموم الشقاق بين أبنائها بكراهية، وتركهم بعد ذلك يضيعون تائهين في البحث عن وسيلة يضمدون بها جراحهم، ويجمعون أطرافهم، ويبحثون عن ترياق للسم الذي نشروه في أجسامهم دون جدوى.

في مكان ما من هذه (الاسكندرونة)، قريباً من شاطئ البحر، كان ثمة منزل بحري لي ما يزال قيد البناء كان صديقي (ثريا) قد عهد إلى قريبه (عدنان بك) مهمة إنجازه تحت إشرافه، وقد قارب على الانتهاء.

وعندما كان يحدثني عنه، ويقول منزلك، كنت أرد عليه، لا تقل منزلي، إنه منزلك أنت، فكان يجيبني شاكراً:

-شرط أن يكون منزلي لك أيضاً...

فنضحك معاً سعيدين بهذا الحوار، وقد أصبح لدى كل واحد منا منزلين.

ومرت أيام، حوالي الأسبوع لا أكثر، أخرجت واحداً من القمصان، كان واضحاً أنه اختاره بعناية رغم ظروفه

وضيق الوقت، كان أنيقاً ورائعاً بكل معنى الكلمة وكأن خيوطه نسجت من النور المغزول بالحب والصدق والوفاء، يلمع في الزاوية اليسرى منه الحرف الأول من اسمي كتب بخيوط حريرية خضراء بلون عيني صديقي.

وكم تمنيت لو استبدل هذا الحرف باسم صديقي أعلقه هكذا على صدري (ثريا...).

لا بد وأن ذلك كان سوف يجعل القميص أحلى وأجمل، وربما مضيئاً أيضاً.

وما أن انتهيت من ارتدائه حتى خرجت إلى عملي فرحاً جذلاناً.

عدت مساء إلى المنزل وإذا بجرس الهاتف يرن، كانت ابنتي على الطرف الآخر تتحدث من (استنابول) مترددة وهي تقول:

–بابا –بابا.... لا أعرف ماذا أقول لك... (ثريا بك)....

أجبتها سريعاً:

–ثريا.. ماذا... ما به..

–تعيش أنت... يا بابا... ترددت كثيراً قبل إخبارك.... فأنا أعرف مقدار حبك له.

–ماذا تقولين متى.. وكيف حصل ذلك...

–وقع ذلك يوم الأحد... أي منذ خمسة أيام...

–خمسة أيام....

–سافر إلى (اسكندرون)، كان يسبح بجانب الفندق... قبالة منزلنا... وعندما خرج من البحر. استلقى على الرمل... لم ينهض بعد ذلك... قالوا إن قلبه توقف..

وأغلقت السماعة:

غلط، ألم أقل لكم أن هناك ثمة غلط، فمن دون خلق الله جميعاً –المرضى منهم والمسنين.. العجزة والمشلولين الذي ينتظرون الموت، ويرجونه لهم.. ومع كل القتلة... والمجرمين واللصوص..

يموت هذا الإنسان الطيب الوديع كالحمل، ولم أصدق ما قالته ابنتي... لم أستطيع أن أصدق... لم أكن راغباً في ذلك حتى لو حصل...

ضغطت على أزرار الهاتف سائلاً (نسيب...) ذلك الشاب الصغير، قريب (ثريا..) عن صحة الخبر... فأكده لي بصوت ضعيف حزين.. ولم أصدق...

أعدت الاتصال بـ (عدنان بك..) الذي ما إن سمع صوتي حتى صرخ بصوت مخنوق وهو يقول باكياً:

–قربانه الله... من كل ها العالم... لم يتذكر غير (ثريا).

وباقي الكلام، لم يعد كلاماً أو حواراً، ضاعت الأصوات وتلاشت حشرجة تسري في خطوط الهاتف بين مدينتي والاسكندرونة حرقة ولهيباً... تكوي القلوب والأرواح.. والعقول وهي تقف عاجزة مشلولة تحكي قصة انطفاء الشمس، والقمر، كل الكواكب ومعها (الثريا) في السماء وعلى هذه الأرض، وأرويها أنا لكل من أصادفه،... في المقهى... في الشارع،، في عربات النقل، وأروقة المحاكم ولا أتوقف، مثل سيارة فقدت مكابحها لا أتوقف.. ببساطة لم أكن أقدر على ذلك برغم أنني كنت أعرف أنه خطأ وخطأ كبير.

–نعم أيها السادة،، هذه هي القصة، لقد توقف قلب (.. ثريا...) ولكن الثريا ما تزال تظل تضيء، وتنشر ورودها

وعطرها على هذا العالم...

ونهضت عن الكرسي في المقهى، وصعدت عليه، وبكل قامتي وقفت على الطاولة بين دهشة الجالسين حولها وأنا أصيح بأعلى صوتي:

–غلط... أو لم أقل لكم منذ البداية أن هناك غلط..

قام صاحب المقهى متجهاً نحوي...، وتبعه عماله وأنا ما أزال أصرخ بكل ما أوتيت حنجرتي من قوة..

–غلط أيها السادة... والله العظيم غلط...

وما أن أقترب العمال مني حتى وجدت واحداً ممن تحلقوا حول الطاولة يشير إليهم بالتوقف، فوقفوا ووقف خلفهم صاحب المقهى، وسمعت هذا الواحد يقول لهم،

–اتركوه... كان ضابطاً في الجيش... كنا معاً في قطعة واحدة ثم أحيل على التقاعد.

وتبعه آخر

–لا أنه محام... كان محامياً بارعاً.

ولم يطق صاحب المقهى صبراً فاقترب مني وهو يريد إنزالي من على الطاولة بقوة وتبعه عماله نهض شاب طويل قوي البنية، أمسك صاحب المقهى من ذراعه قائلاً

–رجاء... لا تزعجوه... سوف ينزل بعد قليل ويخرج من المقهى لوحده. هذا هو ما يفعله كل يوم، يتنقل من مقهى إلى آخر يروي نفس القصة.. ولا يغفل عن حرف منها... وكأنها حفظها عن ظهر قلب، إنه أديب كاتب قصة... وأنت تعرف... الكتاب في النهاية...

وأشار بيده إلى رأسه في حركة دائرية... أي مجنون..

الواقع أنني فهمت معنى ذلك وأدركت كل ما قالوه، وعرفت معاني العطف والإشفاق المرسومة في عيون رواد المقهى.، وأنا أسمع بعضهم يقول:

مسكين.. رجل كامل... وقور.. أنيق الهندام... فقد عقله..

والبعض الآخر يهمس كلاماً مشابهاً، وكنت أستطيع أن أرد عليهم جميعاً وأقول أن كل ذلك غلط في غلط، وأنهم مخطئون، وأنا أعرف ذلك تماماً ولكنهم هم الذين لا يعرفون، ولكنني لم أفعل شيئاً من ذلك، فالغلط أنني كنت أعي تماماً كل شيء فيه ولكنني لم أكن أعرف ما هو الصحيح ولو عرفته ما عدت أقدر على الإمساك به والابتعاد عن الغلط.

كنت مثل سيارة فقدت مكابحها تسير لوحدها.. ولكن إلى أين.. لا أحد يعلم وسوف تظل تتابع سيرها هكذا إلى أن تسقط في واد...، أو تربطهم بحاجز يوقفها... ويحطمها... أو لعل معجزة توقفها فتنقذها، وهذه الأيام لا توجد معجزات.

وكما ترون فقد كنت مدركاً لكل شيء، وبكامل عقلي إنما المشكلة الوحيدة، كانت أنني أقود سيارة بلا مكابح.

وخرجت من المقهى كما دخلته، كان الوقت ظهراً، وكانت الشمس ساطعة قوية في كبد السماء، وقفت تحت حرها أنظر إليها وهي ترسل نارها شواظا يكوي الوجوه والأيدي والأجسام، رفعت ذراعي نحوها وأخذت أنظر إليها، تحلق جمع من الناس حولي بدافع العدوى أو الفضول تحلقوا حولي، وأخذوا بدورهم ينظرون إلى السماء، وعندما صرخت انظروا هذه هي الثريا... تأملوني بإشفاق وحزن وهم يبتعدون عني خائفين.

استانبول 1/ 8/ 2002م

❑❑❑

يصــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

ايقاعات الزمن الراقص

قصص ....علي السباعي

الرقم صفر..

قصة: هيثم محسن الجاسم

في ختام القرن العشرين، في العام التاسع والثمانين، كنا ننتظر الصفر مثل شمعة مشرقة على وجه أدمته الكدمات والغضون والموت، طال انتظارنا للصفر الذي اتسع فاستحال إلى حفرة واسعة لا قاع لها حوافها مسننة قاطعة، بقينا نهبط إلى القاع سلمة، سلمة، فوجئنا بأهوال وظلمات موحشة، ضيعت خبزنا وحلاوة أيامنا، لهثنا سنيناً عجافاً أطول من سنين يوسف ولما شارفنا القاع الذي اعتقدنا أنه لا قرار له، وجدنا أنفسنا، متحجرين مبهورين مقطوعي الأنفاس أمام ثلاثة أصفار.

مسخ الصفر الأول إلى طحين أبيض ناصع عكس وحشة الليالي الطوال أمام أفواه الأفران الطينية الباصقة لأرغفة سود معمولة من الدقيق المخلوط بالتبن وروث الحيوانات ونوى التمر وبقايا الخبز المتعفن. لم تطل فرحتنا بأرغفة دقيق الصفر. سرعان ما تغير لونه في مطاحن الحبوب وأصبح أسمر اللون. ازدادت حيرتنا أمام الصفرين الأخيرين والخيار الصعب للاثنين أما المرضى (أطفال يعانون من سوء التغذية وشلل الأطفال) وكبار نهش أبدانهم السرطان وأمراض الجهاز الهضمي والبولي، من الأطعمة الملوثة المشبعة بالمواد الكيمياوية والمياه الملوثة أو الهجرة والارتماء في أحضان الغربة والفراق والحسرة الطويلة المحرقة للأعماق وشريط الذكريات المحطم لأسوار الإرادة الصلبة في الليالي المظلمة الباردة في بلاد الغربة.

لم نجن من حقولنا المزروعة قمحاً بل رماداً هائلاً حجب أشعة الشمس حتى بتنا نعيش في ظلمة حالكة.

طوال النهار أقف بين خرق بالية رائحتها تزكم الأنوف أبيع ملابس مستعملة أواري بها عورات الفقراء والمساكين من المواطنين الآمنين كالأرانب الداجنة. هيئة معظم زبائني الآدميين، وجوه شاحبة وأجساد ناحلة وعظام بارزة.

–خذ هذه القمصلة، إنها تناسبك.

–كلا، هي واسعة.

–ليست واسعة، بل أنت هزيل.

هكذا يعتقد زبائني، أن ألبستي واسعة، كبيرة الحجم. اكتشفت أن قياسات البالات الأوربية لا تناسب هؤلاء النحفاء رغم أنواعها الجيدة، فجلبت في سفرة أخرى بالات منشأها جنوب شرق آسيا، لاحظت إقبال الزبائن وشعورهم بالرضا التام عن الأسعار والقياسات وقلت في نفسي: هذه الأجساد الهزيلة من المرض والجوع بسبب الحصار تلائمها البالات الصينية.

راجت تجارة البالات في السوق كالإشاعة. انتشرت في كل شارع، شكا أصحاب المحال التجارية لبيع الألبسة الجاهزة من هذه الآفة، شاعت بعض الإشاعات عن وجود أمراض جلدية وفيروسات في الملابس المستعملة. أحجم البعض عنها وظل آخرون يقبلون على الشراء من المحال وعربات الباعة المتجولين غير مبالين بالأقاويل معتقدين أن

الإشاعات لا صحة لها.

في هذه الأيام، دخل العالم القرن الواحد والعشرين بحلة جديدة مصنوعة من أجهزة الكومبيوتر والأنترنيت وآخر صرعات أجهزة الاتصال النقالة. عرفت تلك الأسماء من الصحف والمجلات وعبر شاشة التلفاز. لم يعلمني إياها ربي كما علم آدم الأسماء كلها بل علمت ذلك والحسرة تدمي قلبي خاصة لما يلحس نظري الأشياء المعلقة المنتشرة حولي من أسمال بالية وفضلات شاحبة الألوان لماركات أجنبية مستعملة ومقززة.

ألقيت نظرة عامة على الشارع الذي ضم حانوتي، كانت المحال المفتوحة أمام الزبائن مترعة بسلع كاسدة مغبرة أحكم الكساد قبضته على السوق، حال بين البائع والمشتري مخلفاً هوة سحيقة تصل حد الصراع الدامي، خاصة، عندما يعجز المتبضع عن دفع فاتورة الحساب وتتدهور الحياة أكثر ويتثاقل الزمن ويطول الألم والقلق والاحتباس بين شروق الشمس وغروبها على أرض موحلة ووجوه بلا ملامح تعكس ظلالاً داكنة على الأخاديد الغائرة في صفحات الوجوه المتغضنة.

كان الأستاذ هادي زبوناً جيداً للمحل ينتقي سلعته بيده حالما أقوم بفتح رزمة البالة، آخر مرة، ابتاع قمصلة مطرية للشتاء من صنع ألماني، حضر إلى المحل مبكراً، الفرحة تشرح أسارير وجهه على غير عادته، مكفهراً دائماً جهم التعابير، يشكو سوء حاله وكثرة عياله وتكالب الديون عليه حتى بات عاجزاً عن السداد، الكل ينتظره ليقتطعوا جزءاً من راتبه (أحمد الخضار، عباس البقال، عبد الأمير صاحب محل الألبسة الجاهزة) لا يدري كيف يتصرف لتفادي الضائقة. لجأ إليَّ كثيراً طالباً المساعدة، لم أتردد قط عن مد يد العون إليه. حضر اليوم مسروراً، البشرى بادية عليه، حدثته بهدوء واستغراب قائلاً:

–ماذا؟ أراك سعيداً، أستاذ هادي

أجاب مرتبكاً:

–جئت أسأل على مكتب للصيرفة.

–خير إن شاء الله.

–أي نعم.

فوجئت بالسؤال، أعرف أن هادياً وحيد لا أقارب أو معارف له خارج القطر يبعثون له مالاً كذلك أعرف أنه لا يملك شيئاً سوى راتب صغير لا يسد الرمق.

–أستاذ هادي كم لديك من العملة الصعبة؟

–ورقة واحدة، مائة دولار.

ازداد وقع المفاجأة عليَّ. أشرت على موقع مكتب الصيرفة، هرول مسرعاً إلى هناك، تركني في حيرة.

ثلاثة أيام، لم أر الأستاذ هادي في الجوار. في اليوم الرابع حضر متأخراً بعد الغروب، ثملاً كاد يسقط على الأرض أمام عتبة المحل، ترنح على الكرسي قبالة مكتبي، شعرت أنه يرمقني خلسة متردداً في التحدث إلي، بادرت في الكلام:

–ها... يبدو عليك السكر، هل كنت مدعواً في حفلة؟

نفث دخان السيكارة، دس إصبعه في أنفه، ضحك بصوت عال، لاذ في صمت، أطرق وجهه إلى الأرض، اعتقدت أن النوم غلبه فاستغرق في إغفاءة قصيرة، أيقظته، حركت كتفه، رفع رأسه إلى الأعلى، كانت الدموع تسيل بغزارة على وجنتيه البارزتي العظام. بكى بصمت، أثار الشفقة في قلبي. قلت:

–ماذا يبكيك يا أخي، تكلم بالله عليك؟

أجاب مغمغماً:

-سامحني يا صديقي، لقد أخفيت عليك أمر المائة دولار.

عجبت من كلامه وتساءلت:

-أيَّ ورقة مائة دولار؟!

وشرح لي أمر القمصلة الشتوية التي ابتاعها آخر مرة مختتماً كلامه قائلاً:

-وجدت ورقة المائة دولار في تلك الخرقة البالية، في أحد الجيوب الداخلية... المفروض أن نتقاسم المبلغ لا أن أحتكرها لنفسي، أو الأصح، هي لك ولا يحق لي أخذها.

ضحكت من كلامه وبلاهته وقلت:

-إن تلك الملابس المستعملة لا تخلو من النقد، المناديل الورقية، الصور، الخواتم، الأقلام وأشياء أخرى.

أما ورقة المائة دولار التي عثرت عليها، تستطيع أن ترتب حياتك وتسدد ديونك المبعثرة في السوق. انس أمر الورقة ودعنا نخرج إلى مكان هادئ نكمل حديثنا ثم أوصلك إلى بيتك.

كانت حياة الأستاذ هادي متناغمة مع إيقاع راتبه الشهري حينما عثر على ورقة المائة دولار ارتبك واختل توازنه وانبثقت أحلامه المكبوتة دفعة واحدة مبتلعة ورقة المائة دولار مطلقاً العنان لشياطينه بالانفلات، معتقداً أن تلك العَظْمة التي التقطها من مزبلة البالات بطاقة سفر إلى الملكوت فأسرج خيله منطلقاً في الخلاء يسكر ويضاجع العاهرات اللواتي ألهبن كبده حسرة ورغبة جامحة.

ثلاثة أيام صال وجال في المدينة لم يطرق باب دائن أو محل أو يجلب قطعة فراش ليدثر البلاط البارد في داره، أو غطاءً يدفئ أضلاع أطفاله الراجفة من لسعات البرد القارص. حالما وصلنا إلى البيت ارتمى على الأرض أمسكت زوجته ذراعه واقتادته إلى الداخل خائر القوى.

تكررت الأيام وأوحلت الشوارع وانخفضت درجات الحرارة إلى درجة الانجماد، تراكمت البالات في المحل ترشح رائحة الأسمال الحادة، تأملت المارة المتدثرين بالألبسة المستعملة، وتأكدت شكوكي من عدم خلو أي بيت من قطع البالات المستعملة واعتقدت أن العولمة تسللت إلى البلاد متخفية بالبالات المستوردة، وصار الناس معلمين بعلامات وماركات وشعارات لشركات وفرق رياضية ومصارف دولية أوربية وآسيوية معروفة. هكذا يمكنني أن أطلق على هذا الشتاء (شتاء العولمة) ونحن ندخل الألفية الثالثة من عمر الحضارة الإنسانية.

في صباح اليوم الأول من العام الجديد، أجريت جرداً شاملاً للحانوت، اكتشفت أن كل ما أملكه لا يساوي شيئاً. الآن. أصبحت صفر اليدين، تأملت وجهي بالمرآة، بصقت عليه لما طالعني بعد عشر سنين ضاعت من عمري في البالات رافضاً دعوات أصحابي في اللحاق بهم إلى الخارج، حيث استوى الآن الداخل مع الخارج في أعماقي، لم تعد الغربة تخيفني بعدما تغلغلت الوحدة والعزلة إلى روحي وفقدت الإحساس بالعالم من حولي بعدما تضببت معالم الأشياء وتخبطت الحيوات في محيط ضبابي دبق فبدت مثل بقيا نجوم آفلة في أعماق الكون السحيق.

العراق

❑❑❑

زَمَنَ الشّمع

قصة: سعيد أبو نفسة

حاصَرَتْني الجهات الستَ هذا المساء، كشَّرَتْ عن أنيابها كوحوش أسطوريّة، وأنشَبَتْ مخالبها في حجارة منزلي، فانبجستْ منه اثنتا عشرة عيناً، لا تصلح منها عين واحدة للشرب. فالدموع لم تكن يوماً ماءً قراحاً، ولا تحوّلت الدماء إلى سلسبيل.

وطني ليس هذا المخيّم، فمنزلي إذاً ليس منزلي، حتى وإن كان يقيني لفحَ الهجير ولسعَ الزمهرير.

كلّ شيءٍ صار مؤقّتاً.. الدوام لله وحده وللحقّ السليب.

أَخجلُ أن أذكر حدود منزلي من الجهات الستّ.

لماذا يُقال: الجهات الأربع؟

أليست السماء والأرض من ضمن الجهات؟

ليس صحيحاً أنهما جهتان ثابتتان! فالأرض تختلف من شبر إلى شبر؛ وسماء (مونت كارلو) ليست كسماء (الخليل) أو (قانا الجليل) أو (بحر البقر).

لا داعي للخجل، فمنزلي مُحَاطٌ من الشمال بالمزبلة العموميّة، ومن الجنوب بالمراحيض العموميّة ومن الشرق بحنفيّة الماء العموميّة، ومن الغرب ببحر الأوهامِ، مستنقعٍ آسنٍ، تنتشر على ضفافه نباتات طفيليّة، لا حول لها ولا قوّة تُعشّشُ في أحشائها الديدان، وأصناف البعوض، بعضها كالعلقة يعيش على دماء الأحياء، وبعضها كالفُسّاق، ضجيج وعجيج، ولا حجيج!

أعوذ بالله من كلّ الفصول ومن كلّ الجهات!

أطبقت عليّ الروائح الستَ هذا المساء ممزوجة بظلمة حالكة، فأزلجتُ باب غرفتي اليتيمة، وخنقْتُ المسارب المحتملة لأي شعاع يحاول التسلل لتعكير خُلْوتي مع هذه التماثيل التي شكّلتُها بيديّ.

أريد أن أرحل إلى داخلي.. أنا أسافر عبر هذا الجرم الصغير.

تحسّستُ جسدي.. الحمد لله ما زِلت جزءاً من هذا الوجود.

تخيرت وسط الغرفة، لا إيماناً بخيريّة الوسطى، بل تشبُّها بالرهبان البوذيين.

تربّعتُ، صافقاً باطن كفي أمام جبهتي، وأسبلتَ جفوني!

الظلمة الداخلية أخفّ ممّا يحيق بي من ظلمات.. وخيْط نور وردي يقودني إلى شعاب الذاكرة!

لا أرغب في اجترار الماضي القريب، أكره الزيف والتخاذل وأمقت الظلم والتنازل!

الطفولة، البراءة البِكر، تظلّ المعين الأصفى والأغزر، هي عماد شخصية الإنسان وملهمة الأديب والفنان

قيل لنا يومها: رئيسكم هو ذاك الرجل.. رئيس من لا رئيس لهم.

لم نجد غضاضة في تمجيده، والغناء له على رؤوس الأشهاد، وفي حلقات الرقص الطفولية.

لم يساورنا أدنى شكّ في أن صورته محفورة على وجه القمر.

إذ حلفنا يميناً غير حانث قلنا: وحياة الله والرئيس..

وإذا جلجل صوته ارْتَجّ ضخماً طويلاً من الثلج، وخلعت عليه بُردتي السمراء، وقبعةً عسكرية كانت جزءاً من بزّتي العسكرية الصغيرة.

فجأة.. سطعت شمس حارقة وأذابت تمثالي الأول، فقررت أن أَنحتَ لحبيبي تمثالا من الصّخر الأصمّ، لا تقوى عليه نوازل الدهر، ولا تقلّبات الطقس.

كان مخيّمنا مكبّلاً بالشّوك والصخور، وكان والدي حجّاراً، يجتاز حقول الشوك يرويها بقطرات حمراء تنزّ من ساقيه، ليصل إلى منبت الصخر، يقضي نهاره بين نارين: شمس لاهبة، وحجر كالجمر يشوي يديه تحت ضربات الإزميل والمطرقة ليخرج بعد عناء أملس متساوي الأضلاع والزوايا، يبيعه للبنائين بثمنٍ بَخْس دراهم معدودات، لا تُسمن ولا تغني من جوع.

اختلستُ الصنعة منه، وإزميلاً صغيراً ومطرقة، وغامرتُ في الخروج من بوّابة المخيّم، لا أَلْوي على شيء، ولا أكترثُ للشتائم ولا لركلات أبناء العمومة!

جلستُ جلستي التأمليّة هذه أمام صخرة صغيرة، اخترتُها هَشّة لتطاوع عدتي الصغيرة، وقوّتي الواهنة، ورحت أُعمِل الأزميل في جسد الصخرة حتى استحالت تمثالاً، قدّرتُ أنّه يُشبه رئيسنا

المشكلة الآن عويصة! كيف سأفصل التمثال عن جذوره الضّاربة في أغوار الأرض؟

تَرْكه في العراء أمرٌ غير وارد!

قبّلتُه قبل أن أَقف وقلتُ له في سرّي: ليس أَمامك إلا أن تنطق!

ماذا حدث بعد ذلك؟.. ماذا حدث؟ أسعفيني أيّتها الذاكرة!

أجفلْتُ لرؤية والدي، يرقبني من خلف إحدى الصخور.. تأمل التمثال وأطلق صفرة مدوّية: هو.. هو.. الخالق الناطق هو.. حقاً أنت ابن أبيك!

وعالج الصخرة بمهارته، فإذا التمثال يتربّع من منزلنا سُدّة الطاولة، إلى جانب الراديو، فصار الجيران يتهافتون لسماع خطب الزّعيم في بيتنا، شاخصين بأبصارهم إلى التمثال الصخري.

ما زال الظلام دامساً.. لن أفتح عينيّ وإلا فقدتُ شريط الذكريات.

أين خيط النّور الوردي، يقودني إلى تلك المرأة الحنون؟ شَعْرٌ فاحم، وثغرٌ باسم، تروح تشرح للجارات دلالات خطب الزعيم، وتداعياتها المرتقبة، ثم تتمايل أمامهنّ في خفّة واعتزاز مفتخرة بتمثال صخري نحتته الأنامل الغضّة.

كان في إعجابهنّ بعض الإطراء وكثير من التملّق والمبالغة في تقريب أَوجُه الشّبه بين التمثال والزعيم.

مخاتِلةٌ هذه الذاكرة.. تُسجّل الأحداث بالتتابع لحظة.. لحظة.. ولكنها عن الاسترجاع تخلط الحابل بالنابل، وتخبط في الزمان والمكان خبط عشواء!

تنتعله قدماي حتى ذلك التاريخ.. والمناسبة جليلة وتاريخية.. لن يكرّرها الزمان سَنَجْتاز الحدود لسماع خطاب الزّعيم!

سيقول كلاماً خطيراً، مُشافِها ملايين المنتظرين المتلهّفين لرؤيته، سيُعلن أمراً طال انتظاره من الماء إلى الماء!

لم أَنم الليلة ثانية واحدة! شَغَلَتْني الرحلة المرتقبة بكل دقائقها، بدءاً من الحافلة التي كنت سأمتطيها للمرة الأولى، وانتهاء بالطريقة المثلى لتقديم التمثال إلى الزعيم.. ولعل رائحة الحذاء الجديد الذي كنت أتوسّده، ساهمت في طرد شبح النوم من عيني أيضاً!

لماذا أنشج الآن.. بعد أربعة وأربعين عاماً!

أجل... هكذا ذرفتُ دموعاً حرّى آنذاك، لا لأن الرّحلة أُلْغِيت، بل لأن السبب المُعلن للإلغاء: خطورة سكّان المخيّمات على حياة الزعيم!

لم أصفع التمثال يومها... لا يَصْفَعُ الحبيبُ حبيبه.. لكنني رمقتُهُ بأسىً، ومرارة ما زال طعْمُها يُمرّغ حلقي.

كبرتُ.. وكبر المذياع والمذيع.. واستطالتْ نشرة الأخبار.

تقلّصَتْ أوطانٌ وتبدّلت خرائط.. والنشرات الإخبارية تَنْفلِش شعارات وشعائر.

عدلْتُ عن قراري بصنع تمثال أضخم للزعيم، وتحوّلتُ إلى تشكيل تماثيل الشمع!

الشمع يناسب تلك الرحلة!

صنعتُ عشرات التماثيل.. بعضها ساخر تهكّمي.. وبعضها تهكّمي ساخر!

زرعتُها ولمّا تزل في أرجاء غرفتي الوحيدة، يطمسها الظلام الآن.. ويلفها سكون قاتل، تجثُمُ جُثثاً بلا حراك..

أصنعها كيفما أشاء! أضع الرأس مكان الذيل، والثدي مكان الشارب المعقوف!

أُجلس هذا على عرش شمعيّ، وأُجلس ذاك على خازوق خشبيّ!

عود ثقاب واحد.. وتسيل التماثيل.. تصبح أثراً بعد عين

عود ثقاب واحد أحرقَ روما من قبل! وعود مشابهٌ سيحرق مُدن الشمع!

"أصحابَ التماثيل الشمعيّة التي تحتلّ غرفتي وأعصابي: –

أُصدِر إليكم أمرَ –أنا الذي أخرجكم من العدم إلى دائرة الوجود الشمعي –بتوجيه خُطبكم الرنانة إلى شعوبكم الخلوقة والمطيعة، كي تهبّوا هبّة رجل واحد، لإنقاذ امرأة تصيح في أرض كنعان: واشرفاه!

وإلا –وأُقسم بقوميّتي ومعتقدي –وإلاّ.. فتحتُ جفوني الآن..

وقطعتُ جلسة التأمّل هذه.. وأشعلت عود الثقاب في وجوهكم؛ سأطمس معالمها وأجعلها شوهاء!

لا يهمني هذا الهدير، يهزّ الأرض تحتي، ولا يعنيني ارتجافكم اللحظة كمرضى (الزهايمر).. لا تخافوا.. إنه اختراق بسيط ومألوف لجدار الصوت!

قد يُقصف المخيّم اللحظة.. أو في أية لحظة.. وأغلب الظّن أنهم لن يقصفوا مُحترَفاً لصنع التماثيل.. هم على يقين بأن الروائح ستخنقه من جهاته الستّ عاجلاً أو آجلاً!"

أين خيط النّور الورديّ.. أين اختفى..؟

لاوتسي.. لاوتسي..!

ما الذي استحضرك أمامي الآن؟

أقوالُك ترنّ في رأسي: "خيرُ ما في المسكن الأساس".

منزلي بلا أساس: لِبنات مصفوفة، وألواح مسقوفة.

سأُكمل جلستي التأملية هذه، تحت الأنقاض، إذ قُصفت المدينة المجاورة لمخيّمنا.

قل لي: كيف متّ يا جَدّ الحكماء؟

هل قُصفْتَ بالأباتشي أم بالمدفعية البعيدة المدى؟

لا تبتسم ببلاهة دبلوماسيّة صفراء اصفرار وجهك! سؤالي واضح ومحدّد!

لا تأخذني في رحلة فلسفيّة بحثاً عن جواب غامض ومعقّد حول مفهوم الموت والحياة!

وهل تتوقع أن يموت إنسانٌ ما في القرن الحادي والعشرين ميتةً طبيعية؟

(يعني بالمشبرح موت ربّو).

أَجبني.. على الأقل لأنّني أقلّدك الآن في جلستي التأمليّة هذه!

أجبني قبل أن..

الاهتزاز يشتد تحتي، يا (لاوتسي) –مع حفظ الألقاب –أسمَعُ وقع انفجارات بعيدة... أجبني قبل أن..

الانفجارات تصمّ أذنيّ.. والتماثيل حولي تتأرجح.. أجبني قبل أن أفتح جفنيّ لا أريد أن افتقدك.. أجبني قبل أن.. أجبني قبـ.. .. .. ..

–(لا يعلم إلا الله كيف حُشرتْ أشلاءُ النَحّات في قالب من الشمع...

هذا ولم يعثر رجالُ الإنقاذ بين حطام المنزل، إلى على تمثال صخريّ يُشبه شخصاً ما.)

❑❑❑

أمور خاصة

قصة: عبدو محمد

في بداية ستينيات القرن الماضي كنت طالباً بالمراسلة في جامعة دمشق مثل الكثيرين من أبناء جيلي، كنا نعمل وندرس في الوقت نفسه.

في حزيران من كل عام كنت أسافر من بلدتي عفرين الواقعة في شمال سورية، إلى دمشق لتقديم امتحاناتي الجامعية، وكنت أقيم أثناء فترة الامتحان في فندق متواضع في حي السنجقدار اسمه فندق العهد الجديد.

أثناء امتحانات السنة الأولى تعرفت إلى زميل وزميلة من نابلس- نصري وليلى-

وكانا شقيقين، ولم تكن الضفة الغربية محتلة آنذاك.

وعاماً بعد عام توطدت علاقتنا نحن الثلاثة، أنا ونصري وليلى، وفي كل عام كانت ليلى تحضر لي معها قوالب من صابون أبيض، وحلوى نابلسية وزيتوناً أخضر نابلسياً، وحين كنت أقول لها: أنا أيضاً من بلد اشتهر بالزيتون، كانت تقول: ليس هنالك زيتون أطيب من زيتون نابلس ولا حلواها.

وتوطدت علاقتنا أكثر، صار بيننا ود كبير، ورحت أناديها بليلتي الشامية الجميلة، وليل الشام جميل يعرفه من عاشه، وراحت تناديني بقمري النابلسي الجميل، كل شيء نابلسي كان عندها جميلاً، كانت تقول حتى القمر في نابلس يكون في أجمل حالاته، ثم تبتسم وتضيف: سأخطفك يوماً إلى نابلس لترى كم هي جميلة، وكم قمرها جميل، وحين كنت أمازحها قائلاً:

نصري يسمعنا، كانت تقول: سأخطفك بمساعدة نصري.

وفي الخامس من حزيران 1967م، وبعد أيام قليلة من التقائنا السنوي، قامت الحرب واشتعلت نارها، فلملمنا كتبنا وأشياءنا الصغيرة، وعاد كل منا إلى بلده.

في ذلك العام لم يتح لي الوقت لأناديها بليلتي الشامية الجميلة، ولا هي استطاعت أن تناديني بقمري النابلسي الجميل.

وخلفت حرب حزيران دماراً واحتلالاً ونزوحاً وفرقة، التقينا أنا وليلى ونصري بعد ذلك مرة أو مرتين، وأنهينا دراستنا دون أن تتهددني بأنها ستخطفني إلى نابلسها الجميلة، ولم أجرؤ على خطفها

إلى بلدي عفرين، كانت أعماقي تقول لي: يجب أن تظل في بلدها نابلس نبتة مقاومة متشبثة بأرضها.

وظل أمل اللقاء في أعماقنا، وظلت رسائلنا تتبادل الأشواق والذكريات إلى أن قامت حرب تشرين، وفي حرب تشرين كنت جندياً أخدم علم بلادي.

وجاء من أخبر أمي أن فتاها زين الفتيان قد استشهد، فجلست وراحت تنتحب بصمت، وكذلك فعلت شقيقتاي.

وحين عدت بعد أيام سليماً معافى، لم تصدقن أعينهن، كانت شقيقتاي قد لبستا السواد، أما أمي فلم تفعل، ربما لأن أم الشهيد لا تلبس السواد، وربما لأن قلبها كان دليلها، ولكن العيون الستة الغير مصدقة رؤيتي أمامهن، كانت

محمرة من أثر البكاء، وحين صدقن ما يرين احتضنني وبكين فرحات هذه المرة.

وبين حرب حزيران وحرب تشرين ظلت الرسائل تنقل بيني وبين ليلى الأشواق والذكريات، وبعد حرب تشرين راحت تتأخر ثم انقطعت، راسلتها غير مرة ولم أتلق جواباً، فخمنت أن العنوان ربما تغير، أو أن الرسائل تمنع من الدخول والخروج، أو أن أمراً آخر قد حدث، فوضعت على جرحي ملحاً وخبأته في أعماقي.

ثم حدثت فتنة لبنان وحربها، وتلتها حرب الخليج الأولى وبعدها الثانية، وراحت الأيام بأحداثها الجسام تطوي ذكرى ليلى وذكرياتها، حتى وجهها الجميل صار طيفاً تباعدت زياراته، ثم غاب وجه ليلى، غاب وجه ليلتي الشامية الجميلة، غاب بين ركام الصفحات التي راحت الأحداث تركمها وتركمها.

بالأمس عدت إلى البيت منهكاً، كتفاي الكهلان ما عادا قادرين على حمل المزيد، والأيام تركم الأحداث الثقيلة فوقهما دون رحمة، والوقت يضيق بي ويزحم ما حولي، عدت يلفّني دوار أو في عيني غبار.

حين ولجت الدار رأيت صديقتي ورفيقة عمري متعبة مثلي، بادرتني قائلة: رأسي ثقيل لا أكاد أحمله.

قلت: وأنا كذلك يا حبيبتي، وأنا كذلك، فتعالي ليضع كل منا رأسه على صدر الآخر، علنا نرتاح.

حين وضع كل منا رأسه على صدر الآخر، حين أردنا أن نرتاح قليلاً، فتح ولدنا التلفزيون، وأطل علينا وجه مذيع من على شاشة فضائية عربية يقول: سنجري لقاء هاماً مميزاً اليوم، اليوم سنلتقي ثلاث أمهات من أمهات شهداء الضفة الغربية.

حين أطلت وجوه الأمهات الثلاث، ذهلت وجلست مدهوشاً مصدقاً وغير مصدق ما أراه، كانت واحدة منهن ليلتي الشامية الجميلة، تطل بوجهها الجميل من بين غبار الأحداث والأيام والآلام والسنين، كانت أم شهيد من نابلس.

❑❑❑

السيف دائماً يقطع

قصة: حسان العوض

-1-

لم أكن قد دخلت المدرسة عندما قرر عمي أن يسافر إلى الخليج بحثاً عن عمل. أخبرني أنه سيغيب كي يحضر مالاً يمكّنه من الزواج وإنجاب طفل جميل مثلي. وأخبرني أيضاً أنه سيشتري لي ساعة تحضن معصمي. لا زلت أذكر صباح السفر بعد أن أوصلناه إلى المطار، قبل خدي الأيمن وسألني:

-هل تعرف سبب سفري؟

-كي تجلب لي ساعة.

-2-

دخلت المدرسة، ولما تصل من عمي إلا الرسائل. أبي كان يرفض أن يقرأها لي، ويكتفي بإخباري أن عمي يسلم علي.

-والساعة؟!

-سيحضرها عندما يعود.

احتفظت بالرسائل كي أقرأها عندما أكبر، وواظبت على الدراسة كي أجيد القراءة في أسرع وقت ممكن.

-3-

كنت أعض معصمي كي أحصل على ساعة، لا يتبقى منها في صباح اليوم التالي إلا ظلال.

وعندما اكتشفت أقلام الحبر في الصف الثالث بدأت أرسم على معصمي ساعة، بالأزرق غالباً ومرات بالأحمر، وأحياناً قليلة بالأسود أو الأخضر. كنت أرسم الساعة على معصمي الأيمن مرة، وعلى معصمي الأيسر مرة أخرى؛ حتى نبهني ابن خالتي وزميلي في المقعد إلى أن الساعة على المعصم الأيمن تخص النساء، بينما الساعة على المعصم الأيسر تخص الرجال. لكن تلك الساعة- أياً كان لونها أو مكانها- كانت تمّحي يوم الخميس إثر استحمامي. وغدت حاجتي ملحة إلى عودة عمي الذي سيهديني ساعة لا تتلاشى أو تمّحي.

في الصف الثالث أيضاً، وبالتحديد في الفصل الثاني منه، وبينما كنت أتصفح كتاب الرياضيات الذي لا أحبه متهرباً من حل مسألة معضلة؛ اكتشفت في نهاية الكتاب درساً يتحدث عن ساعات العقارب وقراءة الوقت فيها. أصبح هذا الدرس ملاذي الذي ألجأ إليه كلما ضاقت بوجهي الأرقام والأعداد وعمليات الحساب، لكن الفصل انتهى دون أن نصل إلى هذا الدرس، وظلت علاماتي سيئة في مادة الرياضيات؛ مثلما ظلت عودة عمي القريبة سراباً كما فهمت من رسائله القليلة التي بدأت أفك أحرفها العطشى إلى الرجوع والتائقة إلى الهروب من أشواك الغربة ورمل الصحراء.

في العطلة الصيفية التالية سمحت لي أمي بالذهاب إلى المدينة مرتين في الأسبوع كي أبيع لها محصول البامياء في سوق الخضار. في إحدى المرات وبينما كنت آكل فطيرة بالجوز، والتي هي بمثابة أجرة لي، توقفت عند طفل في مثل عمري تقريباً يبيع ساعات رقمية، لم يكن السعر يفوق ثمن الباميا بكثير لكنه يفوقه، وعندما لاحظ البائع ترددي شجعني بابتداء المساومة التي انتهت بمقايضة الساعة بثمن الباميا. كانت الساعة مربعة بإطار أسود، وتملك ذراعين بلاستيكيين أسودين أيضاً، ولها في جانبها ثلاثة أزرار: الأعلى لمعرفة التاريخ، والأوسط لضبط الوقت، والأسفل للإضاءة وتتجلى أهميته ليلاً في الفراش تحت غطاء النوم أو عندما تكون الكهرباء مقطوعة. أبي اكتفى بالعبوس، أمي ضربتني ونقلت ثقتها مني إلى ابن خالتي، أنا تحملت كل ذلك معتبراً إياه تضحية في سبيل رغبتي بامتلاك ساعة.

بعد ذلك بعدة أيام تراهنت مع ابن الجيران على أن ساعتي مقاومة للماء، وكان الشرط أن أسبح والساعة في يدي في ساقية القرية الشرقية فإن اختفت الأرقام كسب الرهان واكتفى بمصيبتي ربحاً، وإن لم تختف يدفع لي ثمن الساعة ما يمكنني من إرضاء أمي. خسرت الشرط والساعة، وضربتني أمي مرة أخرى، ولمت نفسي التي ظننت أني لم أعد بحاجة إلى عمي ولا إلى ساعته التي بدأت تراود أحلامي بعقاربها ومقاومتها للماء.

مع اقتراب العطلة من نهايتها عاد عمي دون سابق إعلام. قالوا: إن أهم ما تغير فيه هو أنه لم يعد يحلق شاربيه، ورغم ذلك لم أتمكن من رؤية جثته لأن الذي عاد أشياؤه فقط. عرفت فيما بعد أن أبي عجز عن تأمين نقود إضافة إلى ما ادخره عمي كي يعيد الجثة ما اضطره إلى الموافقة على دفنها هناك تحت رمال لا تعرف معنى الأخوة. الثياب التي كان يرتديها عمي أثناء الحادث تم دفنها في قبر كي تبقى ذكراه حاضرة في الذاكرة؛ على الأقل أيام الخميس والأعياد. كتب على القبر الفاتحة، واسم عمي الثلاثي، ومكان وزمان ولادته، وتاريخ وفاته؛ لكن لم يدون عليه مكان الوفاة ولا سببها. أما الساعة التي كانت شاهدة على الحادث وهي على معصمه فلقد أوصى بها عمي لي كما أخبرني أبي؛ وهكذا بر بوعده.

لكن الساعة كانت متوقفة، ظننتها معطلة بسبب الحادث فعرضتها على ابن الجيران الذي بدأ العمل مع أحد أقاربه في محل لتصليح الأدوات الكهربائية والساعات. تفحصها ملياً ثم طلب مني أن أمهله يوماً. في اليوم التالي استقبلني بابتسامته العريضة على فمه الصغير، وطلب مني أن ألبسها على الرغم من أنه لم يصلحها كما أخبرني. المفاجأة أن عقرب الثواني بدأ يعمل بكسل، حزامها الجلدي الأسود كان كبيراً ما اضطرنا إلى ثقبه ثقباً إضافياً كي يناسب معصمي الأيسر، توقف العقرب قليلاً ثم عاد إلى عمله بنشاط عندما لبست الساعة مرة أخرى. أخبرني ابن الجيران أن هذه الساعة من النوع الذي لا يستمد طاقته اللازمة للعمل من بطارية وإنما من نبض الشخص الذي يمنحها معصمه، وأخبرني أيضاً أنها مقاومة للماء. لذا حلفت في سري ألا أخلعها أبداً. أرضية الساعة كانت بيضاء، نحت فوقها أرقام عرفت فيما بعد أنها لاتينية، وكان فيها مستطيل للتاريخ والأحرف الثلاثة الأولى من اليوم بالأجنبية.

-4-

بدأت أكبر، والساعة تصغر. استغنيت عن الثقب الإضافي، وثقبين آخرين. حفظت أسماء الأيام كاملة باللغة الانكليزية، وكدت أتقنها. لم أحنث بيميني السري إلا قليلاً، لكني حنثت كثيراً بأيماني العلنية. تخرجت من كلية الهندسة المدنية، واستطعت أن أقنع والديّ بضرورة سفري إلى المملكة كي أحسن وضع العائلة وأبني مستقبلي، وعدت أمي بزيارتين: إحداهما للعمرة والأخرى للحج، ووعدت أبي بنقل رفات عمي أو على الأقل بزيارة إلى قبره الحقيقي. ومما طمأنهما أني لن أشتغل عاملاً مثل عمي، وأن عمي لم يكن أول المسافرين وأني لن أكون آخرهم. كانا آخر من ودعتهم في محطة الانطلاق. انطلقت الحافلة الساعة السادسة وعشر دقائق حسب توقيت ساعتي. كنت مهيأً لرحلة مدتها أربع وعشرون ساعة حسب إعلانات شركة النقل. شاهدت على جهاز الفيديو الخاص بالحافلة فيلماً ممتعاً بعنوان "الحاسة السادسة" انتهى مع وصولنا إلى الحدود التي عبرناها بسرعة على عكس كما كنت متوقعاً. شعرت بالحاجة إلى

النوم، وقد انتصف الليل؛ فهيأت مقعدي واسترخيت. أفقت على ضجة وضوضاء. شاهدت زجاجاً مكسوراً ومقاعد مخلوعة وأشلاء بشرية. كانت جثة السائق آخر ما رأيت قبل أن أنزل من الحافلة. يبدو أنه قد حصل حادث مروري. فاجأتني الشمس باقترابها من منتصف السماء؛ نظرت إلى ساعتي ففاجأتني بتوقفها على الساعة السادسة تماماً، قلت في نفسي: لا بد أنها قد تعطلت. نادى نفس السائق على الركاب، لبيت نداءه مع بعض الركاب فقط، يبدو أن الآخرين وكأنهم لا يسمعون. صعدنا حافلة صغيرة انطلقت بنا في الاتجاه المغاير لاتجاه حافلتنا السابقة.

❑❑❑

صفقة العمر

قصة: هدى يونان

مشت "أم أمين" الحزينة في موكب الجنازة، وقد زادها الحزن والثياب السوداء جمالاً ووقاراً. إنها لم تصدق بعد، بأن "أبا أمين" قد رحل. ولم تسر خلف النعش مباشرة، وقد كانت تودّ ذلك، لولا التقاليد، بل مع جمهرة النسوة، خلف الرجال، وقد أحاطت بها ابنتاها، وزوجة أمين. يكفكفن دموعاً، لا مرئية.

كان الموكب مهيباً، جليلاً، احتفالياً، كما يجب أن يكون موكب جنازة تاجر العقارات الثري. انطلق من أمام الفيلا الفاخرة، حيث كان مدفن العائلة القديم قبل أن ينقل إلى المقبرة الجديدة. تتقدّمه، فرقة الأبواق الجنائزية، والصنّاجات الحزينة، يتبعها الصبية حملة أكاليل الورود، ومن ثم عربة النعش الثمين، فالمشيّعون.

همست "أم أمين" وهي تدير عينيها في الموكب لحظة خاطفة: "ذاك الإكليل الضخم من الأزهار الطبيعية، لا بد أن أميناً قد جهّزه". فربتت "نوال" زوجة "أمين" على كتفها، مواسية ومتعاطفة، "أن نعم".

تشعر بالاعتزاز، جنازة فخمة، تسير في الموكب متثاقلة، في كبرياء، وحزن، بالرغم من عدم اعتيادها على ملمس الطريق تحت قدميها. "أليس من المريح أن تستقلّي السيارة" فالمقبرة بعيدة" دنت منها زوجة أخيها بلهفة، لكنها رفضت بإباء، وأصرت على أن تتابع على قدميها، تودّعه. خلفه، خلف نعشه، من كان يأبى إلا أن تسير إلى جواره، طوال أكثر من ربع قرن.

تمسح بكفها على جبهتها المتعرقة. "أجمل وأغنى فتاة في البلدة. والفتى الفقير الوسيم، أجير تاجر العقارات" والمقبرة النائية، أليس هو من جعلها نائية، هو الذي تألّم باستمرار من تعاليها عليه. هل تعاقب نفسها وقد طفح بها شعورها بالذنب، إثر وفاته المفاجئة؟ هل أدركت فجأة عمق الجهد الذي بذله من أجل مراضاتها؟ قدماها المدللتان، لم تعتادا السير الطويل، على الطرقات. كانت السيارة اللؤلؤية من أمتع الأشياء التي وفّرها لها. لم يرض لها أن تلامس قدماها أرض الشارع. ولم يرض لها أن تشارك في سير جنائزي، حتى لتوديع أقرب المقرّبين.

كانت تجلس في السيارة كالأميرة، والسيارة اللؤلؤية تتهادى في المواكب مختالة.

ياالله! هل تتحمل هذه المشقة الآن من أجله؟! الطريق طويلة ومتعبة، والحصى والحفر تتناوبان مع الإسفلت المتآكل لتؤذي قدميها. أليست هي الطريق نفسها التي عبّدت بشكل ممتاز، إثر ابتياعه أرض المقبرة القديمة؟!

تدير نظرات ذابلة، ترمق البنايات التي تحف بالطريق، تدهش لكثرتها وتلاحقها، تتذكر كيف كان هذا الحي سهلاً زراعياً، وساحة واسعة، ومقبرة، تتوسطها قبور المرحومين من أهله، حيث أقام لها الفيلا الفاخرة.

حين زُفّت عروساً، كانت البلدة أشبه بالقرية، الآن، كل المنظر تغيّر ونمت الدور والبنايات، بدلاً من القطن والذرة، والقبور القديمة.

من أجلها ابتاع هذه الأرض، أرض المقبرة القديمة، "صفقة العمر" التي نقلته من أجير لتاجر العقارات، إلى أكثر تجار العقارات ثراء.

تذكر الحادثة جيداً، لقد التهم تجار العقارات أرض المقبرة وما يحيط بها. نبشوا القبور، فرضوا على الأحياء لملمة عظام موتاهم، ملؤوها في أكياس، وهرولوا بها إلى أبعد تل، خارج القطاع الجغرافي للبلدة المتوسعة، حيث قدّروا متوهمين، بأن حركة العمران، لا يمكن أن تصل إليها ولو بعد مئات السنين، وأنهكهم السير في الفلاة، للبحث عن مكان مناسب للحفر التي ستؤوي رفات موتاهم.

تشعر بالإرهاق. تذكر حين نُقلت المقبرة إلى هذا المكان النائي، كان الخلاء واسعاً مهيباً، لم تكن تعلم بأنه شريك لتاجر العقارات الذي ابتاع أرض المقبرة القديمة. فوجئت مثل كل الناس بقرار نقل العظام. وكشرت عن أسنانها غريزياً، نفوراً من هذه الفكرة السمجة التي لسعت ما لم يتجمد من مشاعرها الإنسانية، وهي على مائدة العشاء، الحافلة بأطباق من لحم الضأن المشوي، اشمأزت، ونهضت عن المائدة، وأفرغت ما في معدتها. هل هي من دفعته إلى هذه الحمأة؟! بدلالها، ورغباتها الأسطورية؟ "عليك أن توفر لابنة النعمة أفضل حياة" ثم ببساطة وافقته على نقل عظام والديه ووالديها، شريطة أن يبني لهم أفضل مثوى من الرخام.

يالله، تلهث أنفاسها من شدة التعب، وترتجف ركبتاها، ولكنها لن تسامح نفسها إذا لم تودّعه حتى النهاية، حين يرقد أخيراً في حفرته، وتهيل فوقه ملء قبضة يدها من التراب، تردّ إليه إحساناته الكثيرة إليها،.. حفنات الذهب التي غمرها بها، التي ربحها من "صفقة العمر"، تمشي، وتلهث، تعاقب نفسها، أليست هي من جعلته يربح "صفقة العمر"؟ لولا ثمن الحلي الذهبية، هدية أهلها لها، هل كان بإمكانه المشاركة في تلك الصفقة؟ إنها هي التي فعلت كل هذا، وليس هو، الطريق التي كانت خالية، صارت محاطة على جانبيها بالبيوت، والمقبرة النائية، لن تقترب بسهولة، ما دامت أذرع البلدة تمتد في كل الاتجاهات. البلدة؟! لا، بل المدينة، تضحك في سرّها.. نُزيل القبور، ونقيم البيوت.. ونطرد القبور خارج المنطقة الحية، إلى متى؟ هو الذي اختار هذا المكان النائي، هل هو حقاً ناءٍ؟

تشعر بالإرهاق، لم تعد شابة، ولم تعتد على السير الطويل، يا لعنادها لو استقلت السيارة؟ لمَ المكابرة؟ لتحافظ على صورتها المتعالية أمام الناس؟ ليتحدثوا عن وفائها للسنوات المشتركة المديدة؟ أم أنه في غفلة نقل إليها شعور التاجر، فأرادت أن تعلن للناس أنها موجودة ولو غاب أبو أمين؟ وأن مشاريعه لن تتوقف، وأعماله ستستمر؟ وأن "صفقة العمر" التي لفظها بين يديها مع أنفاسه الأخيرة، لن تفشل،.. فهو اسمها المحبب الذي ناداها به منذ إعلان خطوبتهما، وهي العبارة التي ظلّ يرددها منذ عودته إلى الفيلا مساء، وظل يرددها وهو شبه غافٍ، في الليل، وقبل الفجر بقليل، مع أناته المتواصلة، وتوجّعه.. "صفقة عمري، صفقة العمر" وزفرها مع أنفاسه الخائرة، وقبل وصول الطبيب المسعف الذي استدعاه "أمين" على عجل.

يالله! ها هو يمضي من "هنا" إلى "هناك" من الفيلا حيث كانت قبور أهله، إلى المقبرة النائية، حيث نقل إليها عظامهم، وأشاد لهم قبوراً جديدة، من الرخام، ألم يكن ثمن الرخام، جزءاً من أرباح "صفقة العمر" يا لها من معادلة غريبة.

أخذها بالسيارة اللؤلؤية، التي ابتاعها إثر نجاح الصفقة، في نزهة إلى المقبرة الجديدة، على هذه الطريق عبرت السيارة، وكانت الطريق تمرّ في برية قاحلة واسعة، بينها وبين العمران مسافات شاسعة.

الرخام الأبيض، بدا معزولاً عن فخامته، بجوار الفضاء الأبيض، والصحراء المترامية، ولم يثر فيها أي مشاعر، سوى الخوف، فعجّلت بالعودة. لكن الخوف الآن يتغلغل في أعماقها، إنها هي الآن معزولة، بجوار هذه البنايات التي تحف بالطريق الممتدة، تشعر بالخوف ثانية، فرحيله المفاجئ، أسقط الأسوار من حولها، وجعلها مثل خرقة بالية في مهب الريح.. تلهث متعبة، تزداد اتكاء على ابنتيها، شيء في داخلها يتحرك، كأنها تلومه، هل كان قاسياً إلى هذا الحد؟ لمَ لمْ يدع القبور في مستقرها الأول؛ لمَ لمْ يدع العظام في هدوئها؟ لمَ نقلها إلى هذا المكان النائي، الذي لم يعد خالياً، وهل تصوّر بأن الحياة يمكن أن تقف عند حدود؟ التجارة بالعقارات، التجارة بالحياة والموت، حفنات الذهب، الولائم والجواهر، والثياب الغالية، والعطور الراقية، وأغلى المدارس للأولاد المدللين، وأغلى الأثاث لبيوتهم، وأهنأ

الرحلات لشهر العسل للعرائس الثلاث الحلوات، ثم، الوقفة أمام الحفرة التي سيسجّى فيها، تلوّح له بحفنة من التراب، حفنة من التراب فقط، هو كل ما أخذ. وما لم يأخذه، هو تلك الحفنات من الدموع المتجمدة، التي بقيت في المآقي، فحين يحضر الذهب، تجف الدموع.

ولكن المقبرة، تصل أخيراً، ينفرج بابها من بين صفين من البنايات، وتتجمع القبور خائفة، في دائرة مغلقة، تحيط بها البنايات أيضاً، "من التراب.. وإلى التراب" يجلجل الصوت الوقور. ويتفرق المشيعون، كل يتفقد قبور موتاه، ويلقي عليهم التحية، لعلها الأخيرة في هذا المقام، فالعمال يثبّتون لافتة معدنية زرقاء، تلمع حروفها، في شمس المغيب، قريباً من المدخل، إنه إعلان عن نقل هذه المقبرة إلى موقع آخر يبعد أكثر من 20 كم على الطريق الصحراوي. وعلى الأهالي نقل عظام موتاهم إلى المقر الجديد، لأن المالك لأرض المقبرة، سيبيعها مقاسم للبناء.

أهو التعب؟ أم الحزن؟ أشعراها بالميل إلى الإغماء؟ أمين سارع إليها، أخذها من يدها، ساعدها على الجلوس في السيارة اللؤلؤية، بجوار زوجته..

نظرت إليه متسائلة، همس لها: سنعود إليه بعد أيام لننقله إلى المقبرة الجديدة. زوجة أمين، ألقت عليها نظرة متعالية، وهي تسأل بضعف وقد داهمتها الشيخوخة فجأة: ولكن.. من هو المالك لهذه الأرض الآن؟ رمقها أمين سريعاً، وباستخفاف قال: من يكون؟ إنه والدي طبعاً، ألم تسمعيه يقول حين لفظ أنفاسه الأخيرة "صفقة العمر".

❑❑❑

قصة: محميّة قَزَح

قصة: أنور عبد العزيز

مهما امتدّ البصر ليحيط أو يتوقف عند نهاية لهذه المقبرة الفسيحة الهائلة، فلن يستقر أو يسكن إلا في أفق بعيد ربما حدّدته تلك المرتفعات الصخرية الناتئة والمتفرّقة عند الطرف الجنوبي من المدينة.. أرض خلاء ملأتها وتراكمت فوقها قبور قديمة أمّحت وضاعت شواهدها بين كثبان من الرمل والحجارة والحصى المسنّنة والأشواك الجافّة وألواح مريرية مائلة، أو منطرحة، حتى بدت مقبرة مهجورة متآكلة القبور كثيرة الحفر والمغاور الصخرية، لا تجد فيها أثراً لقدم إنسان منذ سنين طويلة، لا تسمع فيها غير عصف الريح المعولة والحركة السريعة لعظايا كبيرة بشعة تتراقص في عيونها الملتمعة الحائرة المستفهمة سرّ أيّ وجود لأحد غيرها، وهي تمرح في شقوق وأعماق حُفر القبور التي ما عادت تحمل أيّ أشكال أو سمات للقبور بعد أن اجتاحها وعبثت وعاثت بها سنوات من عواصف البرد المتجمّد، المطر والصقيع وحرّ حارق لاهب وشمس كاوية خانقة، وهذا الحفر المتواصل لتلك العظايا وحيوان الغرير الأغبر ولديدان الموت بعد أن التهمت –وبشهيّة بشعة مخيفة –كل تلك المقبرة الأخرى المسوّرة بجدار واطئ متهدّم، ليست واسعة ولا كبيرة، وظلّ (قزح) حارساً لها، يحسب عمره بها منذ كان شاباً قوّياً نشيطاً مرحاً، وهو الآن متعب متهدّم مهموم وقد جاوز السبعين، وما يزال يسكن في تلك الكومة من الصخور الكبيرة المسطّحة الملساء وقد شكلّت جدراناً حامية لبيت غطّته ألواح سميكة من التوتياء والحجارة الملبوخة بالطين الثخين، هو آمن في هذا البيت، محصّن بالدفء من عواصف الليل المجنونة الهوجاء بفعل أغطية ثقيلة تراكمت لديه منذ سنين، وبفعل مدفأة حديدية عتيقة وطبّاخ قديم وفانوس أسود، كل ما تجده منثوراً في مسكن (قزح) أسود، وهو يحافظ عليها متباهياً معتزّاً بها لقدمها وقوّتها وأمانتها وأصالتها، فكل ممتلكاته أصلية أصيلة لا يستطيع أيّ خراب أن ينتهك مفاصلها وأجزاءها ووجودها الذي حفظ له الراحة والدفء والأمان. بعد أن وجد قزح ألا شيء يحميه في هذه المقبرة العتيقة آوى الحيوانات المطرودة من أصحابها بعد أن هرمت وشاخت وعجزت عن خدمة حتى أنفسها، وبعد أن باتت عند أصحابها لا تساوي ثمن علفها وطعامها، أخذ قزح يؤويها، بدأ بمجموعة من الخيل والحمير والبغال والكدش، أتبعها بكلاب شوهاء جرباء فقدت ملامحها وألوانها، عارية من أيّ شعر مسلوخة الظهور، بلا أذناب ولا أذان، بعيون مفقوءة، ومنها ما كان أعمى يتخبّط في مسعاه في هذا المكان، ولكنه أمن أذى الناس والأشرار الصغار، فعصا قزح الطويلة المتيبّسة الحارقة كانت كفيلة بردّ وصدّ أقوى الصبيان وأشرسهم وأخبثهم وأكثرهم ضرراً وشروراً، لم يكن الحارس بمثل هذه القسوة، ولكنه ومنذ موت الحمار العجوز، ومنذ فعلة ذلك الصبيّ الأرعن الهائج الشرّير، وقد أدت إلى موت الحمار، في غفلة منه، وكان غائباً عن المقبرة، قاد ذلك الصبي قطيعاً من القساة ليركبوا ذلك الحمار الذي بالكاد كان يستطيع الوقوف على قوائمه، كان مرتجفاً مهتزّاً بوقفته هرماً وعجزاً وجوعاً، ولكن الشرّير صعد فوق ظهره العاري المتسلّخ المقرّح المجرّح ومعه العصبة، ساقوه بالضرب والنخس بعصا تنتهي بحزمة مسامير، وعندما وصل قزح كان كل شيء قد انتهى، وأنطرح الحمار على ظهره برفسات أخيرة من قوائمه المرتجفة الخافقة، جنَّ فزع واضطرب لمرأى ومشهد الحمار الأليم، لم يصدّق أنّ حماراً يمكن أن يموت لأنّ مجموعة من الصغار قد ركبته وساقته، فهو مهما كان هرماً

وعاجزاً لا بدّ أن يحتمل، أما أن يخفق خفقات الموت –وبهذه السرعة –فهذا ما أذهله وأدهشه، لكن عجبه وذهوله وحيرته أنكشف عندما رأى بركة الدم المتجمّعة المنفلتة من ثقوب عميقة أحدثتها المسامير الطويلة الحادّة في عجيزة وعنق وظهر الحمار وحتى في خصيتيه، عندما طار الرجل العجوز كعاصفة، مطارداً حارقاً ظهر الصبيّ ومؤخرته ويديه وركبتيه ولكنّ الحمار كان قد مات، ومهما طال الأمر بقزح فلن تغادر ذاكرته تلك النظرة الحزينة الحانية من عينيي الحمار السوداوين الجميلتين، وهذا الصبيّ هو نفسه الذي أثار فيه مرّة من قبل ذلك اللغط وتلك الأقاويل والإشاعات حول قزح، لا يريد ولا يرغب قزح أن يتذكّر تلك الأيام المُهينة والمحزنة لقد صار فيها حديثاً ساخراً –وهو المحبوب من الجميع –ذكر ذلك الصبيّ أنه بينما كان يترقّب فرصة الحلم بركوب ذلك الحصان الأشهب الجديد القادم للمقبرة، وكان يراوغ ويداور ويناور من أجل تحقيق حلمه، فوجئ بامرأة تخرج من مخبأ قزح مضطربة مسرعة محلولة الشعر والإزار، ولكن الصبيّ –وربّما كان منصفاً في شكوكه –قال إنّه لم يكن متأكداً من وجود قزح في مسكنه –قالها بعد أسابيع –وأنّ محمود الأحدب صديق قزح وقّاد النار في الحمّام القريبة هو ما لاح له قابعاً مخبوءاً في المأوى، ولكنّه ذكر ذلك وصحّح شكوكه بعد أن انتشرت رائحة الجيفة وخنقت (قزح) وسمعته.. منذ موت الحمار تغيّرت طباع قزح وصار شرساً متوجساً مع أقلّ حركة تبدر من خارج السور يتحسّس منها رائحة مجرّد النيّة لإلحاق الأذى بحيواناته..

المقبرة هادئة صامتة ليل نهار لا تسمع فيها أيّ صهيل حصان وحمحمة لفرس ونهيقاً لحمار أو عواء لكلب، لقد خرست وماتت كلّ الأصوات في أفواه وحناجر هذه الحيوانات ولم تعد الحياة الساكنة الجامدة فيها تحرّك أيّ رغبة وأيّ صوت، حتى ذلك الجمل الوحيد، ما سمع له قزح أيّ نأمة من رغاء، كل جملاً وقوراً معمّراً عجوزاً بطيء الحركة، فإذا كان الصبر يضيق –أحياناً –بقطيع الخيل والحمير والبغال والكَدش، فأن بيئة الصخور والأشواك والرمال والأفق اللامحدود صارت مرعى آمناً لذيذاً وهنيئاً للجمل الوحيد، وكان يحظى برعاية حنونة من قزح، ولم يبعه رغم أنّ بعض القصابين ألحّوا عليه وساوموه بدنانير قليلة قال لهم قزح:

من يبتلي بلحمه؟! أيّ حظّ منكود وأيّ أسنان منحوسة مظلومة تستطيع أن تعالج شيئاً من لحم الجمل الجلدي المنكمش المتيبّس، إنّه يحتاج إلى قواطع فوّارة دوارة هاضمة تستطيع أن تمزّق وتهرس لحمه الجلدي، إنها –وهي تفعل ذلك –فكأنها تطحن وتذيب جلد حذاء قوي ثخين.. قال القصاب الأصلع البطين المكوّر والمدوّر ذو الوجه الدموي: بعنيي الجمل وسترى كيف سأنحره واقفاً وأسلخه معلّقاً مشنوقاً وأبيعه قِطعاً في ساعات قليلة، أصرّ قزح على موقفه الرافض وكان يهمس لنفسه: إن بعته هذا الجمل المسنّ الوديع الأنيس سأكون شبيهاً به في قسوته ودمويته وهو يُنزل ضربات الساطور الحادّ في عنق الحيوان ليفصله بدقائق عن الجسد الكبير وكرّر في نفسه وبقناعة: لن أفعلها.. عندما تتأمل الحيوانات تراها –بالإضافة إلى خرسها عن إصدار أيّ صوت فإن آذانها –حتى الخيول –لم تكن منتصبة متحفزّة بل مرتخية، وكذا لما تبقّى لبعضها من ذيول، كما أنها كانت مسلوخة عارية من كلّ شعر –خاصّة الكلاب –وقد بدت أعراف الخيل مهلوسة منكوثة إلاّ من شعرات قليلة، ورغم أن ما كانت تلقاه وتطعمه من علف الشوك وأوراق الأكياس الفارغة المتطايرة وقطع من خبز عتيق ترميه البيوت القليلة المتفرّقة المجاورة، فإن بطونها كانت تكبر منخفضة للأسفل لقلة حركتها –هكذا يفسر قزح –وطول وقوفها خاصّة في الخيل والحمير.. حيوانات المقبرة ما عادت تعي وجودها، ما عادت تمرح أو تتسابق أو تتعارك أو تتناسب –حتى في فصل الربيع الدافئ الجميل –لا يذكر قزح أو يتذكّر أنه لاحظ –ولسنوات –شيئاً من هذا.. مرّة و منذ سنين –يتذكّر قزح –أنّ حماراً قميئاً مهزولاً مقطوع الذنب وبعين واحدة تحرّك بخمول ليقترب من الفرس الوافدة قبل أسبوع، وقف خلفها، وبكسل وعجز واضح تشمّم مؤخرتها ببطء، لم تصدر عنها أيّ حركة، حاول شيئاً وخاب مسعاه، رغم أن الفرس أحسّت بوجوده إلاّ أنها وقد أدركت جموده وتأخّره وبطء أمره، وبحركة ونظرة ثقيلة كارهة رافضة لوت رأسها نحوه ملتفتة لوجوده منتظرة دقائق أخرى، وعندما تأخّرت وطالت هذه الدقائق، وبخمول ورغبة في البقاء تحرّكت إلى الأمام لتضيع خلف تل صخري صغير، وظلّ الحمار على وقفته صامتاً

جامداً وهامداً مخذولاً مقهوراً محنيّ الرأس.. كل حيوانات هذا المكان تجدها محنيّة الرؤوس..

يطول العمر ويتطاول الزمن والسنون بهذه الحيوانات المنكودة، مستريحة بعد تاريخ من عذابها الطويل، وكان لنصيب (الكَدش) من هذا العذاب حصّة وافرة، فقد آذاها وأرهقها وأذلّها الحمّالون القساة طيلة عمر طويل، لذا فأنك لا تجد في خارطة جسدها غير الجروح والقروح والثقوب والكدمات والتقيحات، فقد نخر الزمن القاسي وفعل فعلته الشنعاء في أجسادها التي كانت متينة قويّة متوثّبة، وقد آلت الآن إلى ما هي فيه من عجز وخور وصمت، فهي تقف الساعات الطويلة جامدة جائعة محنيّة تكاد رؤوسها تلامس الأرض بعد وتمسحها بعد ذلك العنفوان الذي مزّقه وقمعه الحمّالون بسياطهم وكلاليبهم، وإذا ما كان أحد من هذه الكَدش قد تخلّص وأنقذ من سطوة حمّال فإن طاحونة حجرية قد تلقّفته، وصار يدور في حيّز ضيّق من بناء خانق، معصوب العينين يجرّ الحجر الدائري الكبير والثقيل ويدور بها آلاف الدورات طيلة النهار وجزءاً من الليل يطحن بها الحبوب ويطحن معها عمره وزمنه وخيبة وجوده.. رغم أنّ الأيام والسنين مرّت بي

وبحيواناتي رتيبة ثقيلة متتابعة، كسلى، فنحن لم نعانِ منها في فصول الصيف والربيع وحتى الخريف، الشتاء هو المُرّ، وكان يحلّ بنا الأسى في الليالي الطويلة من أشهر شتاءات تبدو بلا آخر، ورغم أنّ بيتي كتلة صغيرة متراصّة من أحجار وطين وتوتياء، فقد ظلّ منتشياً بالدفء، إذ لا تيّار من عواصف الريح يجد له منفذاً، وهذه الأغطية الثقيلة أحتمي وألتحف بها وهي تكفي لعشرة، ومدفأتي الحديدية المقتصدة، وحتى الفانوس الأسود المعتم يؤنس وحدتي ويشعرني بالدفء، في ليالي المطر العاصف والبرد والرعود أبقى لساعات قابعاً في مكمني مخبوءاً تحت الأفرشة الرحيمة، أقلّب بصري في اهتزازات الظلال المتراقصة التي يرسمها ضوء الفانوس الشحيح في السقف وعلى الجدران..

ياه كم هي ساعات مضنية مرهقة مضجرة ليالي الشتاء، لكنني وعندما يكون الطقس صحواً، أخرج بفانوسي، صحو السماء يشعل عناقيد من نجوم بيضاء وزرقاء وصفراء، نجوم قريبة متلألئة، وأخرى تبدو كتلاً ملتهبة من نيران حمراء في البعيد البعيد وفي أسفل الأفق الشرقي، غالباً ما كنت أرى بعد منتصف الليل آلافاً من هذه النجوم متراصّة متداخلة مشعّة، وهي لشدّة كثافتها وكثرتها ولمعانها المضيء وقربها، تبعث في نفسي الخوف عندما أطيل التحديق فيها، لم تكن جولاتي طويلة في مثل تلك الليالي الناصعة الباردة البيضاء، ولكنني لا أعود لمكمني إلاّ بعد أن أتحسّس وجود حيواناتي واقفة صامتة ساهمة، أو منطرحة في ظلال الصخور وبؤر ضوء النجوم، أو في المغاور والكهوف المتصلة بحُفر القبور وقد باتت الآن مندرسة مفتوحة لا يسترها غطاء، وترى بعضها وقد اختارت نهاية مجاري المدينة المتدفقة بقوّة شلاّل هادر من فوهة الأنبوب الأسمنتي الكبير متدفّقاً بمياهه السوداء الدهنية النتنة، فعند مصبّ الفوهة الهادرة، وعند مستنقع الشجيرات وأعواد القصب السامقة والنبات الشيطاني الكثيف والمتطاول، ومغاور الأفاعي والعقارب.. لا أدري ما الذي يسوقها إلى ذلك المكان في تلك الليالي.. أهو الصوت الهادر لماء المجاري أم شجر المستنقع أم منظر الماء؟! لا يعنيني الأمر مهما اختارت لمبيتها، لكن عدداً منها مات مصعوقاً بسم الأفاعي الحارق الخانق القاتل في الحال، كلما قرّرت المجاري من منعها، وإذا ما حسبت عدد السنين من عمري وعمرها، فإن أعداداً منها قد اختنقت واحترق دمها وجوفها بتلك السموم التي لم تمهلها غير دقائق، ثم حرمته من رؤية صباح جديد..

الغريب والمحيّر في أمر هذه المخلوقات وقد أثقلت عليها الحياة وأضناها الضيم والضنك وكدح العمر وقسوة البشر، إذا ما أحسّت بدنو أجلها وإشارات النهاية واقتراب الموت، فإنها تنفصل وتنعزل عن القطيع متّجهة –بعجز ويأس وخمول –وبهاجس الموت إلى تلك الزاوية الجرداء من الوادي البعيد الأجرد، ورغم عمق الوادي، فأنها تنحدر إليه لتظلّ في عمق الوادي متوقفة عن مسّ الأرض بأفواهها لتلتقط ولو شوكة يابسة، إلى أن تموت.. عندما ترى انخفاض النسور القرعاء الصلعاء بأجنحتها الواسعة كمكانس ممتدّة مهتزّة.. تكون النسور نقطاً سوداء صغيرة في الأعالي، ثم تبدأ في الانحدار والهبوط الكاسح السريع إلى عمق الوادي، عندها أعرف

أنّ حيواناً قد انتهى، وعندما أصل رغم أنني لا أتأخر كثيراً، أجد –وكما تفعل في كل مرّة –نهاية تلك الوليمة والمأدبة

الدمويـة، فقد أنجـزت النسـور بمناقيرهـا الحـادّة المعقوفـة وبمخالبهـا المدبّبـة القاسـية القاطعـة مـا يعجـز عشـرة قصـابين نشيطين في إتمام تمزيق الكائن الميّت..

تتأمل الجثة فلا ترى إلاّ مزقاً وقطعاً منثورة مدمّاة ومعجونـة بتراب الأرض وكومـة من مصـارين مقتلعة مطروحـة فوق وفي ثنايا الشوك وبقية ذيل، وغالباً ما تبقى الرؤوس فقط سليمة لصـلابتها، وتتأمل جوف الحمار فتراه كرة جلدية فارغة انتقلت أحشاؤها لبطون النسور ولحشد الغربان السود المداهمة وهي تزاحم قطط المقبرة الوحشية والجرذان السوداء الكبيرة بشواربها وأذنابها الطويلة، وحتى الغرير المتكفل بالتهام وتصفية الجثث، يخرج من مغاوره وكهوفه ليشارك في الوليمة وإذا عجزت المناقير والمخالب عن دكّ ونثر عظام الرؤوس الكبيرة للخيل والحمير، فأنها لا تتركها إلا رؤوساً مفرّغة من العيون والألسنة والأنوف والشفاه والأذان حتى إنها تستلّ البلاعيم وسقوف الحلق والحناجر، ولا تهدأ حركة النسور السريعة والصقور الدؤوبة إلاّ بعد انطفاء شهوتها وشهيّتها الجامحة.. عندها يكون الحيوان قد استحال قربة جلدية فارغة، وعموداً ممدّداً لهيكل عظمي وعظام رأس صُلبة صلدة وبقية أسنان وشعر وأمعاء ممزوجة بالرمل أو ملتفة حول الصخور الناتئة.. تتأمل الوادي فترى أكواماً من العظام النخرة، ومنها ما ظل هيكلاً عظمياً كاملاً بفقراته ومفاصله –يقول قزح –لولا الخبّازات من النساء يأتين لأخذ هذه العظام –خاصة منها الكبيرة البيضاء –لأختنق الوادي الضيّق بالعظام، لكن العظام تنقص كلّما أكثرت النساء من زيارة الوادي هؤلاء الخبّازات يعالجن (سجر) تنانيرهن الجديدة بهذه العظام، وهن يقلن ويؤكدن أنّه مهما كان سجر التنور الجديد لمدة طويلة بأنواع من الحطب والخشب والأوراق وكل المحروقات، فأنه لن يكون أبيضَ ناصعاً جميلاً ولامعاً إلاّ إذا سُجر بهذه العظام، فبها يظهر باطن التنّور صقيلاً أبيضَ مضيئاً بالنار، ومنه يخرج بعدئذ ذلك الخبز الأبيض المحمرّ الشهيّ النقيّ من أيّ شائبة أو سخام، وأن أيّ خبازة لا تفعل ذلك –لكسلها أو بلاهتها أو جهلها –فإنها ستكون خائبة أو أضحوكة مفضوحة ومغلوبة ولا وزن أو قيمة أو سمعة لها بين خبّازات المدينة، وخير لها أن تترك هذه المهنة.. –يقول قزح –وبسبب هاته النساء خلق ولفّق ذلك الصبي أكذوبته الأولى عنّي، وحتى الآن لا أستطيع أن أقتنع بأكذوبته الثانية عن محمود الأحدب –رغم أنه نشر بها براءتي، فأنا أعرف صديقي..

العراق

❐❐❐

أفغانيات -1-

الحكم على النوايا

جميل سلوم شقير

"رجوان" كان الناجي الوحيد من المذبحة، طفلٌ في الحادية عشرة، سقط ويداه مرفوعتان فوق رأسهِ، ووجهه يكاد يلتصق بالجدار، مثلهُ مثل ما يزيد على ثلاثمئة رجل وامرأة وطفل كانوا قد اقتيدوا من بيوتهم، ثمَّ تمَّ رصفهم أمام أطول جدران الساحة العامة، ممنوعين من أية حركة أو التفاته، يتعرض بَعْضهم، وعشوائياً، إلى عدة لطمات بأعقاب البنادق مقرونةً بسيل من الشتائم، سأله الرجل المسن الذي كان يجانبه عن اسمه واسم أبيه، وذلك دون أن يتجرأ على الالتفات نحوه، ومن الإجابة عَرَف أن رجوان حفيدهُ لابنتهِ الكبرى. تسارعت عربدة الجنود وكثر لغطهم، والواقفون قبالة الجدار يسمعون وينصتون، مطأطئي الرؤوس يحبسون الجزء الأعظم من أنفاسهم، ولا يفهمون من لغةِ الجنود إلاَّ السِباب والشتائم بكلمات بذيئة مفزعة وقد تعمّد الجنود نطقها بالعربية، وباللهجة المحلية، وعندما ازدادت قرقعة الأسلحة، أحَّسَ الشيخ بقرب المنية، فهمس للطفل رجوان بهدوء: "انبطح بسرعة"، نفَّذَ الطفل الأمر، وذلك قبل أن ينفتح باب جهنم بنيران الحصادِ بثوانٍ، وبدأ الرصاص يئزُّ مرتدياً عن الجدران الحجرية بعد أن يخترق الأجساد، ثمَّ الورد الجوري المتفتح من كل جسمٍ ينز ينز ماءً قانياً، كي يسيطر بعدها ركودٌ عشوائي للرؤوس والأيدي والأرجل، وربما صار بعضهم فوق بعض بحميمية اللحظاتِ الأخيرة، ثمَّ تعبق أجواءُ الساحة بملايين الأصداء لصرخاتٍ هي الأخيرة الصادرة عن كل فمٍ سقط.

-"خلصْ... ما عاد في أولاد قحْ..... كُلوا.. مات"

كانت هذه آخر جملةٍ سمعها الصبي بعد أن اكتمل تنفيذ المجزرة، ثمَّ توارى اللغط خلفهم رويداً رويداً، وبدأ الظلام يغلق عينيه متواطئاً مع الجزارين مساهماً في إخفاء أثار جريمتهم تحت جنحِهِ، عندها أفاق رجوان من تحت غطاء الهول ورعبهِ، فوجئ بعيني جده تحدقان إليه بجمود وقساوة، وبينما كان الرأس يتوسد إحدى يديه، ظلت يده الأخرى تسند الجدار، والصبي لا يصدق أن هذا هو الموت، همس له: (جدي...)، ثمَّ خاطر بمد يده إلى عيني الجسد الممدد بجانبه، فأسبل جفنيه وقد داهمتهُ موجة بكاء بللتْ رأس العجوز المكشوف تلمس الطفل جسدهُ قطعةً قطعة، ثمَّ أجبر ركبتيه على النهوض، وبدأ رحلة البحث المأساوي عن والديه، لكنه بدأ يفقد توازنه لكثرة ما قابل من عيون تحدق به، زجاجية خرساء، ترنو إلى المجهول، وأكثر المناظر التي روعته هي مخارج الطلقات المشرشرة ومداخلها الثقيبة، وكلها مثل ينابيع في زمن الشح، وقد بدأت بالنضوب، منها ما كان يُصدرُ خيطاً أحمر، ومنها ما كان يرشح نقطة نقطة. والهدوء القاتم يغطي كل الجباه.

الهول والدمار دمرا الأمل لديه، ثم سيطرت عليه الخيبة، فالأب لن يعود أباً، والأم ربما تكون قد عضت على أمومتها وماتت، (فلماذا البحث المهدور إذاً؟).

لكنه تمالك وقرر المتابعة، فلعله يستطيع الحصول على صورة لكل منهما، تلك الملصقة على البطاقة الشخصية،

وعند وصوله إلى نهاية النسق، وجدهما وقد التف أحدهما على الأخر بعشوائية عجيبة، عرفهما من تنورة الأم الحمراء وغطرة الأب المرقطة بنقش محليٍّ أصيل.

ذرف رجوان رجوان فوق راسي والديهِ دموعاً مقهورةً، ثمَّ دار حولهما مثل طفلٍ أعمى فقد الاتجاهات، يلطم و جههُ ثمَ يرفع يديه إلى السماء ويجأر. ركع في محراب أبويهِ، مدَّ يده بخوف إلى عيني أبيه ثمَّ سحبها بذعرٍ، تجرأ وأعاد الكرة، حاول إسبال جفني كل منهما، ثمَّ نقل شفتيه بين رأس والده وشعر أمهِ المخضل، ومسح الدم عن شفتيهِ وانتحب.

وعندما قرر البحث عن بطاقتيهما وهمَّ يفك التفافهما، تراجع مذعوراً، وذلك كي يعيش مع نفسه صراعاً، فالحصول على بطاقتيهما مهم، ولكن الأهم هو التفافهما، ويقرر التنازل عن هدفهِ كي يحتفظ لنفسه بصورة بدت له أكثر أهمية.

أمام فكرة المغادرة والهروب إلى مغارة العقبان. سأل نفسه محملاً إياها ذنب المغادرة قبل دفن والديهِ، لكن سرعان ما تبخرت الفكرة ثمَّ خاطبهما مودعاً: "لا.... يجب أن تستمروا شهوداً على موتكم"، حياهما غاصاً بدموعه، فالصبح بات قريباً وعندها سيكون الموت أقرب، غادر النكبة ومغارة العقبان هي الهدف.

داهم رجوان المغارة والصبح يداهم أواخر الظلام، انبطح، زحف مثل أفعى، أطل على جوف المغارة مثل ثعلبٍ يتفقد وكراً جديداً، لم يفاجأ بوجود رجلين والنوم ثالثهما، تسلل الصبي بهدوء حتى سمح له سقف المغارة بالترجل، وشذرات النور القادمة من بابها الضيق تساعده على تفحص المكان، سار رافعاً يديهِ فوق رأسهِ كيلاً ينطح بروزاً قاسياً قد يتدلى من سطحها المغاوري المجدور، برر للنائمين غطيطهما، "فلعلهما قد تأرقاً طويلاً من أصوات القصف والانفجارات وهدير الطائرات والمروحيات الحربية" .لذا فقد قرر عدم إيقاظهما بل أخذ جانباً بعيداً عنهما، وجلس القرفصاء، ثم تمدد يرسم لسطح المغارة المتغضن صورة مشوشة في دماغه الذي لا يقل فوضوية عنها، وعندما تكرم باب المغارة المتغضن صورة مشوشة في دماغه الذي لا يقل فوضوية عنها، وعندما تكرم باب المغارة بالسماح لحزم أخرى من النور بالدخول، لفتَ نظر الصبي أن تجهيزات المغارة قد اختفت، فلا أحزمة ناسفة، لا قنابل ولا مسدسات، ولا أثر لأي بندقية، كما أن أدوات صنع المتفجرات غير موجودة، خمَّن الصبي أن الموقع قد كُشِفَ وأن الإدارة فقد نقلت تجهيزاته إلى مكان أمن آخر لكن ما حيرهُ، هو أن تجهيزات الطعام والفُرش الإسفنجية والأغطية ما زالت في أمكنتها، وكذلك الهاتف اللاسلكي ذو الهوائي الطويل لا يزال راقداً بين الرجلين النائمين. ولمّا كان رجوان قد ارتادَ هذا الموقع كثيراً، فإنه يَعرفُ كل تفاصيل الحياة فيه، حيث كان وصديقته ياسمين يزودان سكانه بكل حاجاتهم دون أن يشك أحد بمسوغٍ لتنقلاتهما، وعندما قفزت ياسمين إلى الذاكرة، حذف رجوان منها نصف المشاهد المرعبة التي شاهدها، وعندما قفزت ياسمين ومداعباتها له، لكنه لام نفسه لأنه لم يحاول المرور بها وطمأنتها فلربما كانت تريد إرسال شيء لأبيها المسؤول الأول في تنظيم العمليات في هذا الموقع.

ومع ارتفاعه قامةِ الشمس ارتفعت أصواتٌ فوق المغارة، حيث تقبع بقايا قلعةٍ نبطيّةٍ تهدمت أعاليها، وشكلت غرفها السفلية المهجورة ملجأ للهاربين بحياتهم عن المجزرة، أحسَّ رجوان بالأنس لسماع محادثاتهم بالعربية، وكلماتهم التي كانت تتقافز ثمَّ تتدحرج إلى المغارة فتصل مهشمةً اصطدامها بجدران المغارة وسقفها، أو لأن ناطقيها قد هشمتهم الفاجعة.

وقبل أن يقرر الخروج ومشاركة القوم هرجهم والتعرف منهم على ما تم من تدمير وقتل في باقي أجزاء المخيم، امتدت يده لتناول جهاز الإرسال بفضولية وعبثيَّة، أحسَّ أحد النائمين بالحركة، انتفض مذعوراً، مخبولاً، ارتجف ثمَّ أرغى وأزبد، هرَّ بكلمات غير مفهومة تماماً، كل ذلك تمّ والمفاجأة تُخرسُ رجوان وتذهلهُ، فهذا الرجل لا يعرفه سابقاً، ولم يلتق به في مركز العمليات هذا مطلقاً، ثمَّ بذل جهداً كبيراً حتى استطاع التعريف بنفسهِ، ثمَّ قال له مطمئناً:

_"بس يا عم أنا ابن واحدٍ منكم"

وجاءه من الرجل ذي العينين الحمراوين:

-ومن أبوك يا ولد؟

استفاق الرجل الأخر على الجدال المحموم، لكنه ظل نصف مغمضٍ وبلا حركة، حتى ركن الرجل الأول إلى الهدوء ثمَّ أطرق مفكراً، فيما كان الولد يجيل ناظريه في كل أطراف المغارة محاولاً كشف معدات كان قد أقسم على استخدامها. سرعان ما لاحظ حركة من يد الرجل نصف النائم، يتلمس شيئاً تحت اللحاف، ذعرَ الصبي إذ شاهد فوهة مسدس تبرز بين المخدة وكتفِ الرجل، فانتصبت الشبهة أمامهُ مِثل ماردٍ. عندما قرر رجوان الخروج من المغارة، اعترض الرجل الضخم سبيله قائلاً:

-لا... لا يا بني.. الجنود والعملاء فوقنا، وخُروجك كفيل بكشفنا فنقتل جميعاً، اهدأ يا بني أرح نفسك حاول أن تنسىَ المذبحة، حاول أن تنام وهدِّئ أعصابك فنحن مقبلون على عملية كبيرة في الليل القادم، وهذا يتطلب منا نحن الثلاثة الحذر والجهد والتخطيط السليم.

هذا بينما قام الأخر يرحب بالصبي، يفتعل معرفته بأبيه وبأبي ياسمين إبراهيم، وبحركة استعراضية قام إلى زاويةٍ من المغارة وأحضر طعاماً متنوعاً زيتوناً وزيتاً ولبناً ومعلبات، وطلب إليه أن يأكل بابتسامةٍ صفراء. غارت الدموع من عيني الصبي، ثمَّ شعر وكأنه قد كبر سنتين خلال ساعةٍ واحدة، حيث وجد نفسه أمام مصيبةٍ حية بعد نجاته من مصيبةٍ أكلت الجميع من حوله، جف ريقه وشعر بالحرقةِ تكوي بلعومهُ. أما ما زاد من حيرته ولوبانه، فهو الظلامُ الذي سيطر على المغارة مرة ثانية، هذا لأن الرجل الأضخم ذا الشاربين والبزة العسكرية الخضراء والغطرة المرقَّطة قد قام بإقفال باب المغارة، وذلك بأن زحف يدفع أمامه حجراً كبيراً يسد به شدقي النور.

النوم يأسر جفني الصبي رجوان، وباب المغارة يعض على الحجر، مما أغاظ إشعاعات الشمس التي كانت تحاول الدخول كي تبددَ شيئاً من العتمة الغاشمة فيها، لكن عبثاً كانت تحاول، فقد قام الرجل الضخم ذو اللحية المشتتة بجر اللحاف فوق وجهِ الصبي حتى غطّى رأسه، ثمَّ جلس فوقه جاعلاً من عجيزته مكبساً فوق الفم والأنف.

أما مهمة الرجل الآخر فكانت الجلوس فوق نصف الطفل الأسفل، وتثبيتِ قدميهِ تحت اللحاف جيداً جيداً.

❑❑❑

يصــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

خرافات معاصرة

قصص...هادي محمد جواد

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

قراءات... قراءات... قراءات

صنع الله إبراهيم في روايته الجديدة (وردة)

اشكالية الرواية السياسية في حقبة

كثيراً ما تهمل الكتابات النقدية حول نص أدبي المنطق الداخلي لها، وتنشغل بجماليات النص، وفنياته عن تقصي هذا المنطق الذي يفسر ولادة النص أساسا. وما نسميه "القيمة المضافة" لأي إبداع أدبي لا ينفصل عن طبيعة منطقه الداخلي.

ورواية صنع الله إبراهيم الأخيرة "وردة" والصادرة عن دار المستقبل العربي بالقاهرة 2000 تثير مسألة المنطق الداخلي مجدداً.

تكاد تكون القاهرة بؤرة كتابات صنع الله الروائية، وإذا كانت القاهرة البؤرة المركزية فربما نمدها إلى مصر كبؤرة أوسع، ولكنه خرج عن هذه النزعة المكانية في روايتين هما: "بيروت.. بيروت" في الثمانينيات، و"وردة" في نهاية القرن العشرين والتي تدور أحداثها بين القاهرة وبيروت وسلطنة عمان وموسكو، وإن كانت سلطنة عمان هي البؤرة المركزية في هذا العمل، حيث ترصد ببنائها الضخم والذي يزيد على الأربعمائة صفحة سيرة ثورة ظفار.

ما المنطق الداخلي لرواية "وردة"، ولماذا يخرج صنع الله إبراهيم، وربما أول روائي عربي يفعلها إلى جبال صلالة، ويكتب عن هذه البقعة المنسية من وطننا العربي؟

هل يرصد المؤلف انكسار الثورة العربية؟.

أم يحاول أن يتأمل السقوط العربي الراهن من خلال البحث في جذوره وعوامله وقوانينه الفاعلة؟.

أم أن الرواية تناقش إخفاق التجربة الماركسية في الفضاء العربي؟

تبدأ أحداث الروية سنة 1957 وتنتهي أحداثها سنة 1992، تبدأ في الحقبة الناصرية والتي يصفها على بأنها "كانت فترة كالحلم وككل الأحلام انتهت"، وتنتهي عند فترة أخرى كالكابوس بالتمزق العربي البيئي بعد حرب الكويت.

ومع تحفظ صنع الله نفسه على توصيف أعماله "بالرواية السياسية" –لأنها عندئذ تهبط بالعمل درجة ونعطيه بالمنظور التاريخي بعداً آنياً ومنفعياً، ولذا فقيمة ما نصفه بالرواية السياسية عند صنع الله إبراهيم أنها تستند إلى حدث تاريخي وظرف سياسي هو ظفار لتقدم رؤية عامة.

وكعادته، يناقش صنع الله إبراهيم قضايا متشعبة وكثيرة: الفكر الماركسي، والتجربة الناصرية، وتنظيم القوميين العرب، والساداتية، وحرب فييتنام، والثورة الأفريقية، والانقلابات العربية، والتدخل الأجنبي، والخلافات العقائدية بين الصين والاتحاد السوفيتي السابق، والثورة الليبية، وانتهازية المثقفين، والعلاقات الخليجية الإيرانية، والعمالة الأسيوية في الخليج العربي، ووحدة مصر وسوريا، والتسوية بين العرب وإسرائيل، ووضع المرأة في المجتمع العربي.

ويصوغ صنع الله بنية جمالية معقدة أشبه بالسيمفونية، تتعدد فيها الأصوات البيمفولونية ولكن يظل لحنها الأساس واحداً وهو صعود وانكسار الثورة العربية.

على أن اختيار الثائرة وردة لتكون بطلة الرواية الأساسية، وتتبع تكون وعيها الثوري، وانخراطها في العمل المسلح يرد الاعتبار إلى المرأة العربية وقدرتها على صنع التغير عبر وعي ثوري متقدم وخاصة أن أغلب الذين شاركوا في الانتفاضة سقطوا بالخيانة وبالموت أو بالصمت لتظل وردة وحدها في النهاية تحتل المشهد الروائي بأكمله والتي لم تهاون أو تضعف (إلا عبر ضعفها الأنثوي من خلال العلاقات الجنسية المستمرة والطارئة التي أقامتها مع رفاقها).

تثير الرواية مجدداً إشكالية الرواية التسجيلية، فعبر يوميات وردة التي وصلت إلى حبيبها المثقف اليساري المصري، والتي تصله أثناء رحلته الصحفية إلى مسقط في أوائل التسعينيات يتغلب المؤلف على عقبة تورم التفاصيل، وأثقالها على سلاسة السرد الفني، وهو يشير في نهاية الرواية إلى ما يقرب من 25 مصدراً عاد إليها، واستفاد منها في روايته. ولم يكن من السهل على روائي أن يتصدى للكتابة عن هذه البقعة المجهولة في الخليج العربي بدون وضع يده على مادة معرفية ضخمة لم تكتف بأن سردت سيرة وردة عبر يومياتها الخاصة، ولكنها أفادته في رسم المشهد العربي والدولي وتتبع أهم الأحداث السياسي والاقتصادية والعلمية التي غطت فترة أحداث الرواية التي تقترب من ربع قرن لتجسم رؤية كلية يختلط فيها القومي بالقطري بالدولي، وإن لم يخل الأمر من تضخم في يوميات وردة الخاصة بقراءتها للمراجع الماركسية، وتحليل تطور الفكر الماركسي وتطبيقه الاشتراكي وهو ما كان يمكن أن يختصر إلي حد كبير حتى تتخلص الرواية من المسحة المدرسية التي أوجدتها تقنية الشرح المسهب لمكونات النظرية الماركسية.

ثمة شكلان للاستفادة من المادة التاريخية: الأول غير مباشر كما فعله فتحي غانم في روايته "أحمد وداود" بحيث وظف المعطيات المادية لاغتصاب فلسطين ونمو الكيان الصهيوني في الرواية دون أن تظهر المادة منفصلة، وكذلك فعل عبد الرحمن منيف في مدن الملح، أما الشكل الثاني فهو الذي يفضله صنع الله إبراهيم كما فعل في "بيروت بيروت" و"شرف" و"ذات" بحيث يؤرخ للمادة ولا يذيبها في لحم النص، وميزة هذا الأسلوب أنه يعي لكون الرواية وسيلة اتصال، كما أنه يستشهد بمادة منشورة تشبه الأدلة الثبوتية وتحظى بمصداقية فكرية وبالتالي فنية عالية مما يعطي النص قيمة تاريخية وليست فنية فحسب، إلا أن عدم سيطرة المؤلف على مادته التسجيلية قد تعرقل نمو الحدث الدرامي وتعوقه.

أهمية نص "وردة" يكمن بقوة في إضاءته لتاريخ قطر عربي يبدو محجوباً عن أغلب القراء العرب ربما لبعده الجغرافي أو لقلة ما يصلنا من إنتاج فكري وأدبي (باستثناء مجلة "نزوى" الفصلية التي أصبحت تتصدر الدوريات الثقافية العربية في زمن قصير).

يشير يعرب شقيق وردة في لقائهما الأول بالمثقف المصري اليساري الذي يتقاسم أحداث الرواية بالتساوي مع وردة إلى طبيعة الحياة في المجتمع العماني في الخمسينيات"

تصوروا قائمة الممنوعات التي وضعها السلطان سعيد: التدخين، ركوب الدراجة، كرة القدم، فتح مطعم، قص الشعر، ارتداء الحذاء، امتلاك راديو يوماً. الهجرة".

يختار النص شكلاً فنياً هو الرحلة، فاليساري المصري فتحي يسافر في مهمة صحفية إلى مسقط، وهناك يواصل البحث عن وردة وأخيها الذين انقطعت صلته بهما عام 1957 بعد سفرهما إلى بيروت للدراسة ثم ترك الدراسة للسفر إلى الجنوب العماني للالتحاق بالثورة الوليدة، وهناك يتصل به أفراد من المعارضة لتسليمه يوميات وردة التي أوصت قبل موتها بتسليمها إليه ويقابل ابنتها "وعد" التي تقاسمه الفراش، وتنتهي الرواية بصفقة يعقدها مع شقيق وردة "يعرب" والذي خطط لموتها بعد اتفاقه مع السلطة أبان اشتعال الثورة. مقابلة تفسير انكسار الثورة في "وردة" تفسيرها برواية أخرى لرضوى عاشور وهي "سراج" 1989 يستحق المقارنة.

ناقشت رضوى عاشور ظاهرة الاستبداد في أنظمة الحكم العربية، من خلال روايتها التي تدور أحداثها في أحد بلدان الجزيرة العربية في نهاية القرن التاسع عشر، كما تناقش قضايا الثروة والتبعية والتدخل الأجنبي، ويبرز الحس التاريخي وترابطه في الرواية حيث تظل الأسئلة المطروحة في مجتمع الخليج قبل قرن –الزمن الفني للرواية – هي نفسها الأسئلة المطروحة في نهاية القرن العشرين.

وتطرح رواية رضوى عاشور وحدة المصير العربي، فيتداخل انكسار ثورة العرابيين في مصر مع ثورة العبيد في الخليج العربي، ويستنسخ بطلها "سعيد" هزيمة الثورة وهو قصور الوعي وعدم تقدير حجم التدخل الأجنبي، وإن لم تحدد المؤلفة اسم البلد

الذي تدور فيه أحداث روايتها ويكاد يتشابه سبب انكسار الثورة في الروايتين وهو التدخل الخارجي: الإنجليزي في "سراج"، والعربي، الإيراني، الإنجليزي، الأمريكي في "وردة"، مع تراجع التأييد الذي قدمته اليمن الجنوبية في حقبتها الماركسية لأسباب برجماتية، إلا أن أبطال "وردة" من الثوار يمتلكون وعياً ثورياً علمياً لا يمتلكه ثوار "سراج"، ورواية رضوى تنتقد افتقاد الوعي الحقيقي، المستنير الكاشف النقدي للثوار مقابل الوعي المزيف السحري، وهو مالا نجده عند ثوار "وردة" والتي لم تتحمل ثورتها في ظفار ضغط المواجهة الحكومية المدعومة من الخارج.

يقترب نص صنع الله إبراهيم من أسلوب الرواية البوليسية، وتمتلك قدراً كبيراً من سرعة الإيقاع، والمفاجآت ببراعة فنية لا يثقلها إلا استشهادات "يوميات" وردة والتي تنقل الأحداث من التسعينيات إلى الستينيات والسبعينيات، وتظل القدرة على المفاجأة وترقب المباغتة معلقة حتى الصفحة الأخيرة.

إن المضمون الفني المتميز لنص صنع الله إبراهيم لا يقلل الوظيفة المدرسية الأخبارية للنص، وحيث يقدم أحداث الوطن العربي خلال خمس وثلاثين عاماً بتفاصيل دقيقة وخاصة في الجانب السياسي منه للقارئ الذي لم يعش هذه التفاصيل، وربما يبدو الأمر زائداً أو مصطنعاً ولكنه –من وجهة نظرنا –يبدو ملحاً وضروريات عمل تتبادل تاريخ قطر محجوب عنا، وثورة لا يكاد يعرفها غالبية القراء وإذا استثنينا منه التورم الذي لا ضرورة له في شرح النظريات الماركسية ولو تذرعت بحيلة فنية من خلال تعرف وفهم وردة عليها.

لا يخلو النص من أخطاء تاريخية مثل تاريخ أغنية "أنت عمري" بسنة 1961 بدلاً من 1964، وعدم الدقة في تحديد بداية حكم السلطان قابوس بن سعيد "23 يوليو 1979" وليس بعدها بأيام كما جاء في النص، واغتيال نكروما، وافتتاح جامعة السلطان قابوس في (1986) وليس في وقت مبكر عن ذلك كما جاء في النص.

ربما كان شكل اليوميات هو الأنسب لتتبع أحداث ثورة ظفار والتي شغلت وردة كمقاتلة ومسئولة إدارية موقعاً قيادياً بها تقرأ من إحداث 27 يونيو 1965.

"اختفينا خلف الصخور المطلة على قاعدة أم الجواريف وأقمنا بسرعة دشماً واطئة.

لمحنا نقطتي غبار تقتربان عبر السهل. مرت ثلاثة جمال تحمل الحطب متجهة إلى صلالة. ثم خرجت سيارتان باكار من القاعدة وشقا طريقها ببطء صعدا من الوادي. فتحنا النار على سيارة المقدمة. التوت وفقد سائقها سيطرته فانقلبت. تراجعت السيارة الثانية إلى الوراء ثم استدارت وانطلقت عائدة إلى أمام أم الجواريف غادرنا مواقع اختبائنا في فضول من حطام السيارة المصفحة، هي المسماة بمصفحة صلاح الدين بها مدفع براوننج.

جررنا جثث شاغليها. كان أحدهم إنجليزياً لحسن الحظ أنهم موتى وإلا اضطرنا لنقلهم وعلاجهم جردناهم من ملابسهم وحملنا المدفع وصندوق ذخيرة وقفلنا عائدين إلى الجبال.

نقطع الكيلو متر الواحد في ثلاث ساعات بسبب الأمطار."

تربط الرواية عبر وعي ثورة تحرير الأرض بتحرير المواطنين من الجهل والمرض، وكذلك تنتبه إلى تأثير البنية التنموية التي أحدثها حكم السلطان قابوس في كسب المواطنين.

على غير عادة مؤلفينا يصدر صنع الله إبراهيم روايته بثلاث خرائط للسلطنة، وهي ضرورية لفهم أحداث الثورة وتطورها، كما يذيل روايته بالإضافة إلى المصادر العربية والأجنبية بشكر للعديد من الأصدقاء والكتاب والفنيين الذي ساعدوه بالمعلومات وتجهيز النص، كما جاء غلاف الرواية للفنان عمر جهان معبراً عن روح النص وعى شخصيته وردة التي اختزلت مسيرة المرأة العربية من الظلام إلى التحرر، وعبر مناقشة وتعرية عشرات القيود والموانع التي تفوق انطلاق المرأة العربية لتحقيق ذاتها وتبني وطنها بالمشاركة مع الرجل.

وظف المؤلف قدراً كبيراً من المأثورات الشعبية في نصه بين أغنيات وأساطير ونكات وعادات أسهمت في إضفاء الصدق الفني على عمله، كما أورد نصوصاً خارجية لبريشت وجيفاراً وأسماء لروايات أجنبية، وأن أغفلت اسم رواية أو ديواناً عربياً واحداً.. نقرأ من الأغنيات الشعبية:

أول سلامي على الديرة

وانتو عليكو سلام الله

الحصن ناشل بناديره

خسران لي يخون عهد الله

ولا نغفل في النهاية حضور "المسألة المصرية" بقوة في الرواية، عبر تحليل وتسجيل تطورات الحكم المصري منذ الخمسينيات حتى بداية التسعينيات وتطور علاقته بالمثقفين.

ويبقى أن الجزء الخاص برحلة وردة مع رفاقها في "الربع الخالي" للقيام بعملية فدائية تظل مميزة في هذا النص الضخم بلغتها الشاعرية وخلفيتها الجغرافية، وهي الرحلة التي ستنتهي بفقدان وموت وردة.

نجح صنع الله إبراهيم في "وردة" أن يحقق معادلته المتوازنة، وهي المعادلة التي يحددها فيصل دراج بمقولات ثلاث: غواية النموذج الجاهز، وحدود الرواية التربوية، وتوليد القراءة المقيدة. وإنه إذا كان صنع الله بنى مشروعه الروائي التجريبي على مقولات خاصة به، تضع بينه وبين غيره مسافة واضحة الحدود، منتجة فردية متميزة في أسلوبها المتميز. واختبر مقولاته، وجددها في رواياته المتعددة، مما أمده بأفق روائي خلاق (الآداب نوفمبر –ديسمبر 1999).

ويظل صنع الله إبراهيم مطالباً بتحد جديد يجاوز مشروعه التجريبي في ورده، ومنفتحاً على صيغة مغايرة تجنبه الوقوع في أسر النموذج المفضل، ومحافظاً في الوقت ذاته على صوته الخاص ومعماره الفني المميز، وهو تحدي ليس سهلاً بالمرة، وإن كانت إمكانيات روايتنا الكبيرة قادرة على مواجهته.

دار المستقبل العربي – القاهرة 2000

د.محسن خضر -القاهرة

قراءات... قراءات... قراءات

جمالية الارتداء والتعرّي

أولاً: جدلية الارتداء والتعرّي

قال هيغل: "الجمال هو التجلّي الحسي للفكرة"(1). فالفن ترجمة للطبيعة يجعل معنى الواقع حسياً، وذلك بإبراز جوهري للموضوع الذي يتناوله، لأن الفنان المبدع الذي يسبر أغوار ذاته ثم ينطلق إلى معانقة الكون، والاتحاد بجزئياته يجد صدى هذا الكون في ذاته المبدعة، ومن هنا يتمثل أقانيم الجمال الأجلّ فيعبر لحظة السكون التي ترتدي ناموس الأشياء إلى أفق الحركة الممتد من الطبيعة إلى ذاته فيكون التعرّي الحق في كشف ستار الغفلة الطاغي على الشيء حيث يبدو التجلّي الجمالي في ألطف أحواله، وهنا تكمن عظمة المبدع في معرفة الأشياء، ألم يقل الناقد العقّاد: "بأن الشاعر العظيم هو الذي يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّد صفاتها ويحصي أشكالها".(2).

ومن هنا أدخل إلى عالم ارتداء اللحظة الشعرية المعبّرة عن سكونٍ إبداعي يفلسف جمال الفكرة عندما يمنحها أبعادها الإبداعية في نفس المتلقي الطامحة إلى تحقيق وجودها فيما يقرأ أو يسمع، إنه عالم متعدّد الرؤى.

في مجموعة الأستاذ الشاعر عبد القادر الحصني "الشجرة وعشق آخر" حيث أن هذا العنوان يفجّر في ذهن المتلّقي تصوّراً إبداعياً جمالياً لا يتناهى فالشجرة رمز الحياة الطالعة في رياض القلوب التي تُسقى رحيق الأماني في جماليات الحياة فتمد أغصانها فوق الإنسان لتمنحه لحظة الراحة بعد تعب، أو تمنح عينيه يخضور الزمن في دورته، وربما اسَّاقطت عليه رطباً جنّية، أو أَمْتَعَت أذنيه بموسيقا خالدة من قيثارة طير يحجل على أفنانها، وهي دائمة الارتداء، لأن الجمال يكمن فيما يُبهج، وهي تتعرّى كي تُظهر جوهرها الذاتي أمام الآخر لمعرفة حقيقة الوجود في ثباته وحركته، وهل العشق إلا نزوعٌ إلى معانقة ماهو مبهجٌ جميل، واستكناه جوهر ذاتية المعشوق، وربما كان الآخر يدل على طبيعة العشق المتجدّد في ريحانة النفس التي صادفت يخضورها في شجرة الحياة، لأن المبدع هو الإنسان الذي يستطيع أن يعبّر عن العالم وعن نفسه من خلال إبداعه في الزمن، وهو قادر أن يوقظ أصداءً ويبعث انفعالات(3) في نفس المتلقي عندما يجعله متصوِّراً تلك اللحظة الإبداعية التي أوحت بجمالية هذا الموقف. فمن المقرَّر أنه: "ما من شيء في هذه الدنيا يُسرُّ لِذاتِهِ أو يُحزِنُ لذاتِهِ، وإنما تسرُّ الأشياء أو تحزن بما تكسوها الخواطر من الهيئات، وتكيِّفُها الأذهان من الصور".(4). من هنا تبدو جمالية الارتداء السكوني المعبَّرة عن استقراء عشقي في ذات الشاعر الطامحة إلى تمثّل رؤاه الإبداعية حيث يقول:

نامي على صدري

استبيحي هدأة الثوب المطرّز بالحجارة

ثوب قريتنا

ارسميني زهرة برية في قامة المطر الرشيقة

حين يعشب حولنا سفح السرير سيفرح الفقراء.(5).

فسكون النوم على الصدر الخافق بنبض العشق الوجودي يقابل هدوء الثوب المستباح في التشكيل الطبيعي النازح إلى تحقيق الذات وجوداً موضوعياً مستقراً في حركة قامة المطر الرشيقة التي تُخصب روض الحياة بتحدّي الزهرة التي أشرق نَورها رغم قفر البراري كي تجعلها معشبة بالعشق الذي سيمنح الفقراء فرحاً أبدياً لأنه يعيد فيهم تشكيل البراءة الإنسانية عندما يزرع فيهم عشقاً أبدياً فيدركون أن الإنسان لا يحيا بالخبز فقط.

ُخصب روض الحياة بتحدّي الزهرة التي أشرق نَورها رغم قفر البراري كي تجعلها معشبة بالعشق الذي سيمنح الفقراء فرحاً أبدياً لأنه يعيد فيهم تشكيل البراءة الإنسانية عندما يزرع فيهم عشقاً أبدياً فيدركون أن الإنسان لا يحيا بالخبز فقط.

إن جمالية الارتداء فيضٌ إبداعي معبِّر عن جمالية السكون الذي يتخذ مساحة تعبيرية في تشكيله التعبيري لدى الشاعر الحصني، حيث يمتلك المتلقي برتابة التناوب الإبداعي للوصول إلى خصوبة السكون في تمثّل اللحظة اليخضورية للشيء في نفس المتلقي فيقول:

عميقاً تنفّستِ هذا الصباح

فوشوشني في البعيد المدى

وأيقظني.. قال: عِمْتَ صباحاً

ونفّض عن معطفي قطرات الندى(6).

فالعمق ارتداء سكوني لا يحاط به.. يمتد من حركة التنفّس في سطوع شمس الحقيقة الإنسانية استلهاماً لحركة الصبح المتنفّس من رئة سكون الليل في دلالتها المعنوية قرآنياً: ﴿والصبح إذا تنفّس﴾ فتقابلت إبداعيتها مع "وشوشني"، إيحاءً. بما هو سامٍ ينعش النفس في سكون المدى البعيد، إيقاظاً لمستقر النفس في تحوّلها إلى إنعام حركة الصباح للنفس المتدثرة في معطف وجودها المطمئن لخصوبة الندى الذي يزرع يخضور الحياة في دقته المعهودة وكأن المدى في وشوشته صباحٌ متنفّسٌ من عمق ذاك البعيد الذي يكنفه معطفٌ مندّى بأسباب الحياة في خصب مداها، وهل يُخصب الحياة إلاَّ الشاعر في تقمّصه الوجداني

الذي هو حالة شعرية تتجسد فيها الصورة الفنية في ذات المتذوّق وتسيطر عليه، وذلك من خلال الاستغراق والاندماج في الصورة الشعرية من خلال تجديد تأملها، وهذا ما نراه في أسمى تجلّيه الإبداعي في جمالية الارتداء المخصب لدى الشاعر الحصني عند قوله:

أشهد يوم غفوتُ على جفنيكِ

وغطّى موجك شطآني:

أني لبستني رائحة الأرض، وطعم العشب

ولون الغيم المخصب

قلتِ: تعالَ لنستبدلَ جسمينا

ونسافرَ في عطش الأصداف المنسية في الصحراء

معبَّأةً بالقهرْ

وحين صحونا كنا مجنونينِ حبيبينِ يجرّان إلى الصحراءِ البحرَ.*(9).*

يظهر الإبداع الحق هنا في جمالية حركة الارتداء المرتكزة على الجدل الذي يقوم بين الوعي والطبيعة، في هذا الجدل تقوم الحركة بدور تحويل الواقع وإعادة ترتيب عناصره عبر لحظات التحوّل التي لا تتوقّف، بل هي في تغيّر مستمر لا تستقر مع حالة حتى تتجاوزها وتقيم بدائلها في أكثر من احتمال، فعالم الاحتمال الذي يقيمه هذا الجدل هو عالَم لحركة لا تستقر(10) وهذا واضح في هذا النص لأن الثبات السكوني بين الشهود والإغفاء فوق الجفنين المرتعشتين بحركة الموج الأنثوي الممتلئ زرقةً عميقة الاشتهاء تغطي سكون الشطآن المطمئنة ثقةً بقدرة الشاعر المبدع خصباً وجودياً لعالم الحياة، كيف يرتدي رائحة الأرض التي تؤخذ بمشامِّ الأذواق في امتزاج طعم العشب ولون الغيم، لأن الطبيعة روحٌ مرئيةٌ، والروح طبيعة خفية والأولى تكمّل الثانية، فالذات ترى نفسها في الطبيعة، كما تدرك الطبيعة نفسها في الروح(11) حيث يدرك الشاعر أنه يستجمع الكون في ذاته عندما يصغي إلى قول أنثاه في خَلْع الأجسام عند السفر الروحاني في عطش الأصداف المتقوقعة في صحراء القمع المغلولة بقيد القهر في إغفاءة حالمين يتدثران برداء الطهر الأبدي في سكونهما المطلق، وعند الصحوة، كان جنون اللحظة يتجلّى في حبيبين يحملان الخصب الوجودي إلى عقم الصحراء من البحر الزاخر خصوبةً وعطاءً، لذا فإن الشاعر الحصني جعل الرحيل أغنيته نزوعاً إلى امرأة يتجلّى فيها نقاء الحب وجوداً سكونياً، تعيد إليه تشكيل يخضور الخصوبة، ألم يقل القاشاني "إن المرأة صورة النفس، والرجل صورة الروح"(12). وجميل أن تنزع الروح جمالياً إلى النفس لتأكيد ثباتها وهذا غاية الإبداع الجمالي لذلك نسمع الشاعر الحصني يقول:

أغنيتي الرحيلُ نحو امرأةٍ

تغسلني بصوتها الأبيض

نحو امرأةٍ

أحبّها فأنتمي إلى فصاحة التراب*(13).*

إنه ارتحال إلى خصوبة وجودية فيها امتلاءُ النقاء تجذُّراً في هذا الكون فهو يبتدئ عندما ينتهي الآخرون في تنوّع الارتداء الذي يجمع حركية الخصوبة في تدفق نهر يجمع ضفافه في حركة ثيابه المخبرة عن صفاء وجوده السكوني من حركية التشرّد التي تفتح الأفق التصوُّري للمتلقي في التقابل الحركي بين التشرّد والنشيج وبين تشابك الحركة وتعقيدها في نَسْج معطف الصفاء ارتداءً جمالياً، ونزوعاً صوفياً إلى حالة وجدٍ مطمئنة ثابتة إذ يقول:

أقول من حيث انتهوا بدأت

كمَّ النهر في ثيابه ضفافه

وجاز (شيخه) (المريد).

يقال: من تشردي نسجت للصفاء معطف النشيج والبكاء..*(14).*

لاشك أن الشاعر يسعى من وراء استدعاء الصور إلى تحقيق استجابة تكييفية، أي يحقق التوافق بينه وبين المجال العام الذي يسبح فيه(15). ولا تتحقق هذه الاستجابة إلا عندما تكون اللحظة التحريضية التي تولّد الصورة مقابلةً تقابلاً جوّانياً مع لا شعور الشاعر وما يختزن فيه من جزئيات صورية مستقاة من مخزونه الفكري، وبقدر نضوج هذه اللحظة التحريضية يكون تأثيرها ناضجاً في تفجير ما يقابلها من رؤى شعرية مختزنة في ذات الشاعر، وهذا النضوج عائد في حقيقته إلى التناسب المطلق بين الارتداء (الثبات) والتعرّي (الكشف والجلاء)، وهذا ما نجده متجسداً في إيضاح البعد الآخر في شعر الأستاذ عبد القادر الحصني، عندما تكون الريح، وفيها القلق الحركي الذي يعرّي الوجود، بل قُلْ إنه يجرّد الوجود من ثباته السكوني ويحرّره من قَيْد اللحظة الآنية، كي يعبِّر رمزها عن قوة حركية مدمِّرة لثبات النفس واستقرارها، فإن هذه الريح تحمل التوهّج والانعتاق من طبيعتها المدمِّرة لتصبح أغنية السهوب في ترويضها المكاني لذا فإنها تؤلّف في ثياب النار توهّج الارتحال إلى الثبات، إذ يقول:

للريح معجزة التولّف في ثياب النار

شوق الارتحال إلى نهايات الصدى

ولها الجهات الغامضات

هواية الركض السريع

حنينها المنفي

أغنية السهوبْ.(16).

الشعر هو وحده الذي يوحد القوى المعزولة للنفس ويبعث الحياة في العقل والخيال(17) لأنه يعيد ترتيب هيئة العناصر السكونية التي عصفت بها قوى حركية، فإذا خبا الوهج، كانت اليد في ثياب الريح تبحث عن نبض جوّاني يتجلّى في تجوهر القلوب بالأسى لأن الألم هو الذي يوقد نار الإبداع عند تفرّد الشاعر:

ها...خبا الوهج

وأُفْرِدْتُ، يدي

في ثياب الريح . وجه من رمادْ(18).

إنَّه ليس انطفاءً وإنما سكون وجومي يخترق أنظمة النفس القلقة بعد إفراد وتفرّد، وما عسى أن تفعل اليد العابثة في ثياب الريح التي تبحث في ذاك القلق عن وجه من رماد، عندما خبا الوهج، ولكن البديل تَماهِي نفسية الشاعر التي توغل في صفاء النسيم الذي يعطي حياة وجودية للكون:

إذا النسيم رفّ في ثيابها

تبلّلت جوانح الأصيل(19).

لأن ثيابه المثقلة بالندى الأنثوي، والطهارة الإبداعية يجعل النسيم معبَّأً بالتأمّل الإنساني والعمق الوجودي، لأنه يؤصّل فينا نزعتنا إلى الثبات السكوني المتولّد في حتمية التاريخ وموقفه وهو رداء الإنسانية النظيف، يقول الشاعر الحصني:

أرى صديقي جثة تدمنها الخمر

رصيداً مفزعاً قوامه الإحباط

والعياء

ثم أراني ممسكاً بآخر الخيوط من

أهداب ثوبك القديم.(20).

ثانياً: جمالية التعرّي

الكلمة صورة اختلاج شعوري يتنامى من ذات الشاعر ليصبح ذا أبعاد لها خصائصها المميزة في نَقْلِ النبض الشاعري الجوّاني إلى المتلقي ليجعله يتصوّر ذات الرؤية من زواياها المختلفة، والكلمة عندما ترتدي رداءها اللفظي تعبّر عن أبعاد الصورة

المتخيَّلة، فالصورة الأحكم في ذهن المتلقي هي التي تتفرَّع إلى ماهيات متعددة لصور متعددة أيضاً، وهنا يكون الكشف المعنوي، والجلاء الإبداعي في تعرّي الدلالة اللفظية عن ذاتها لتعبِّر عن أبعاد موضوعية مستقرة في ذات الشاعر، ومن هنا يمكن تناول جمالية التعرّي التي هي سمة الكشف والجلاء في شعر الأستاذ الحصني، رغم أنه يحاول أن يُبقي الحجاب مُسْدَلاً على حقيقة التراب الذي تكوّنت منه ذرة كان الإنسان بعضاً منها عندما ينادي الخمرة ألاّ ترفع الحجاب عن ذرة التراب التي تكوّنت من الطبائع المشاكلة للفصول في الانعكاس التكويني حيث يقول:

يا نشوة الشمول

لا ترفعي الحجاب

في ذرة التراب

ترتعشِ الفصولْ(21).

أتراه لا يريد كشف الحجاب كي لا يتعرّى الإنسانِ في حضرة الوجود فينجلي جوهره للآخر، لأن أرصفة التسيُّب هي الأقدر على سَلْبِ ذرة التراب حقيقة أَنْسَنَتِها، لأنها أيقونة الضياع الجاثمة في تمزُّق الذات التي تسعى إلى نقائها الأبدي، وفي هذا السَّعْي تدنو قدرة التحوُّل من نقاء روحاني مشرق إلى صدأ ماديٍّ يغرب في بوتقة اللذّة الآنية التي تهرب الروح من تذكّرها، وكم يتجلّى تعبير التعرِّي في فعل السَّلْب الذي يتحقق دون إرادة المسلوب إذ يقول:

أَنتِ لا تتذكرين

سلبتك أرصفة التسيُّب وجهكِ الفطريَّ

ذاكرة الرؤى البيض

البراءة

غَبَّشت بللّور عينيكِ الملوّن

فاستحلتِ لوجبة جسدية في حجم (كفتريا) (22).

ألم يعبِّر برونتيير بأن: "الروح هي الخير، والمادة هي الشر، فإذا امتزج الجسد بالمادة يصبح سجناً، تظل فيه الروح أسيرة، وحين تقيِّد الحواسَ أعضاءٌ جسدية في ممارساتها لدورها فإن ذلك يعني أنها تشارك في القضاء على كرامة الروح(23)، وبذلك استحالت إلى وجبة جسدية متخلّية عن شفافية موضوعية في ذاكرة الرؤى البيض، وربما كانت الأنثى مدينة أو كانت المدينة أنثى لأنها موطنٌ متأصِّل لنزوع الروح إليه، وذلك من أجل إماطة لثامها الذي يغطي مساحة الوضوح في جسدها، فكيف يكون تعرّيها...؟ يقول الشاعر الحصني:

أقول: يا أيتها المدينة التي تعرّتْ

فنضتْ سماءها

من قبل أن تعرف كيف ترتدي

ترابها وماءها

تقلّصي في داخلي(24).

الشاعر وحده الذي يسبر جوهر الأشياء، فهو يدرك امتدادها الأنثوي عندما ارتدت مشاعره فأوى إليها، ولكنه عندما رآها سافرة عن تضاريس جسدها دون أن تعرف كيف يكون الارتداء الحق، فإنه طلب أن تتقلص في داخله، لأنه ينزع إلى جمال مطلق لاتحاد نفسه به، فهو أمين على كينونية الجمال فإذا ارتدته ظفرت بذاك الجمال، وهنا بلورة حقيقية لذات الشاعر مع موضوعه، يقول:

. أشهد أن الريح في تسبيح.

وأنَّ في فؤادي كل صخرة حنين

. وأشهد أنها تراني

وأنني أراها

تحلّ في المساء عراها

ثم ترتديني*(25).*

فالشاعر الذي يهب الوجود جماله هو الذي يعطي الوقت رداءه ليحرره من بؤس قيد الزمن، لأنَّ ريق فتيل سراج النفس عندما جفَّ، احترقت خيوط ذاك المساء(26)، فمزّق نهار الكشف رداء الغفلة الأبدية في مكاشفة وجودية للنهار المتلألئ في كينونية العاشق الذي يحلم بتجرّد الخصوبة عن فصول الوقت في طقس السَّناء والرفعة عندما تمتلئ شهوةً تحرق رداء الهواجس، وعندما يعانقها شوق الشاعر بما لديه من حرارة العشق الأبدي في شوق العاشق، يكون ابترادها في اطمئنانٍ وهدوء حيث يقول:

جسم النهار مُشبَّعٌ برطوبة الألوان والأضواء

هيا... اسرحي يا غيمةً خلعت ثياب حبيبتي

وتنهدتْ.

لبست هواجسها المطيرة

ثم عانقها المناخ الاستوائي(الحريق).

أنا وصيف الماء.*(27).*

وهنا تتجلّى حقيقة الكشف العرفاني الذي يميط اللِّثام عن حقائق الوجود وربما يكون الاكتشاف مزعجاً لأنه يعرف حقيقة الأسرار التي ترتدي لباس السراب الذي يُظمئ الواصلين إليه على أجنحة الرغبة بارتشافه، يقول:

كان اكتشافاً مزعجاً للملح في الغيم.

احتجاجاً باهتاً للشمس ضد البحر

عرّى الشاطئُ الرمليُّ أعماقَ المياهِ

فصرت أحلم بالجفاف*(28).*

أليس الحلم بالجفاف استقراءً مستقبلياً لبنية الواقع الحتمي في الانزياح الحركي لتعرية المجتمع، لأن الملح المكتشف بالغيم يكمن في دائرة احتجاج الشمس التي تجعل ماء البحر غيثاً للحياة، غير أن الجوهر المرتكز في قاع المياه مثقلٌ بالملح الذي لا يروى، لأنه نقيض العذوبة الكامنة في أعماق الشاعر، عندما يقيم مقابلته باكتفاءٍ بديعي هو أعمق من أن تحيط به كلمة، لذا فإنه يحاول أن يطهِّر ذاته الشاعرة عندما يخلع نعليه بوادي الشعر، مستلهماً لحظة تراثية من أبدع لحظات الوَجْد الصوفي محاكياً النبيَّ موسى (عليه السلام).(29) في تقابل ضمني بين الوادي المقدّس ووادي الشعر، لأن الشعر مقدَّس الرؤى، فمن يعبر واديه يجب أن يتخلص من كثائف الزيف، ويرتدي نقاء اللحظة الشعورية الهائنة، لعله يقصد سراب الوهم الخادع في بيداء الإبداع والحياة فهو يقول:

أخلع نعليَّ بوادي الشعر

وحينما ترمّدُ الشموس في الخمور

أقصد السراب*(30).*

إنها إعادة صياغة لقانون الوجود، وجدير بالشعر أن يسنَّ هذه الصياغة لأنه مترفٌ بانعتاقه من كل ما يمسّ يخضور اللحظة ويفاعها، فهو الذي يُطلع من ثياب الأرض معنى الحياة، وذلك بالتجدُّد العضوي في الوجود:

ها... البحيرات تبدّل قيعانها

ثم تغزو المياه الثياب الخفيفة للأرض*(31).*

ولا أدلَّ على تشكُّل اليخضور الذي يبشّر به الشاعر بتسميته قصيدته، (القوم البور) إنه استشرافٌ يمتد في أوسع أمدائه ليعطيَ المتلقّيَ بُعْداً معنوياً بين الأرض التي تكوّن منها الإنسان فهي طبيعته، وبين جَدْبِها، فغدتْ بوراً لأنها غير قابلة لإيناع نفسها إلا عندما تبدّل البحيرات قيعانها، فتغدو مخصبةً عندما تتغلغل تحت الثياب الخفيفة لتلك الأرض . القوم . البور . وهو ما

يؤكده في القصيدة ذاتها:

(سد مأرب) يجمع أشلاءه

سوف يكشف عن عورة الأرض

في الزمن الخصب

ناس اليبس(32).

لذلك فإنه يمزّق قمصان العتمة كي يطل عليه وجه من يحبُّ نازفاً مطلقاً من قيود حرّاس الليل حيث يغيب في دائرة السكْرِ الصوفي الذي يتجلّى حسناً أبدياً يجرّد ماهّية الأشياء المجرّدة ليتحد بالكينونة الصوفية اتحاداً عشقياً، ولا يمكن أن يصل إلى لحظة الكشف هذه إلا بسلطانِ الخمر الذي يعيد جوهر الأشياء إلى حقائقها المعنوية:

قالوا: تَعْتَعَكَ السكرُ

فجرّدتَ المتجردة

ورسمت هواجسها الحمراء(33).

وكأن التَّصيف الذي يقنِّع مفاتن المتجرِّدة، هو زيفٌ يقنِّع الوجود فهو نصيفٌ، وما عساه يستر من المتجردة لأنه في حكم الزائل فهي متجرّدةٌ، ويعتمل في أتون مشاعرها شبقٌ أنثويٌّ ربما يحرق كل ما يحجبه، وربما حمل هذا المقطع لحظة ساخرة من قول من قال (جرّدت المتجرّدة) لأنها متجرّدةٌ من تلقاء ذاتها، تفيض هواجسها حمرة الشبق المتوهّج من فؤاد متلّهب عشقاً وأنوثةً.

مما يجعل الشاعر يعود إلى أكناف الحقيقة متجوهراً، منعتقاً من ذاته المثقلة بالهم والعبء الإنساني ليقرأ سفر وجوده التلقائي في طفولته الممتلئة يفاعاً وبراءة وخصوبة، تطلع الحياة من بين أصابعه نقيةً، لأن النقاء يتقمّص فيه، ولغته واضحة تملأ الوجود صفاءً:

طفلٌ يتعرّى كي يقبس من لغة الشمس

ويركض...

يركض

يغمض عينيه إذا فاجأه الفرح

ليحمي قلبه(34).

وهو الذي يعيد تشكيل الصورة الشعرية مزاوجاً بين عناصر الإبداع الثلاثة . الحركة، اللون، الصوت، وبين قطبيها المحسوس والمعقول

دَعْهُ... في شرفة الحلم

مطرقاً

عينه وردةٌ تتعرى

من تويجاتها

ورقة... ورقة

في بحيرة دمع(35).

وربما وصلت جمالية التعرّي إلى دائرة الإبداع المطلقة عندما يستقر في أعماقه وَجْد صوفيٌّ يلغي حدود الأنا في ماهية الوجود، فيغدو التقييد عين الإطلاق إذ يقول:

تسجنني

تطلقني دائرةٌ للكشف حلوةُ السنا

ترى..!! هي التي أماطتِ اللثام أم أنا(36).

هذه عتبة وَجْد الصوفي، وهذه براءته المقدّسة من أجل أن يجوهر الوجود في ذاته.

ثالثاً: جمالية الارتداء.

تجربة الإبداع عند الشاعر الحصني تتجاوز حدود الأنا لتعبِّر عن الوجود أليس الشاعر هو الإنسان الذي يصهر العالم في ذاته فيكوِّن نبضته الشاعرة من هَمٍّ جمعيٍّ، لأنه يدرك ماهية الوجود، حيث يطمح إلى تكوين عالمٍ مليءٍ بالرؤى والنَّصاعة الأبدية، لأنه يرى ذاته الناصعة فيه، فلا يختار من الأثواب إلاَّ أطهرها وأصفاها، لأن نفسه ترفض الزيف، لذلك ينطلق الشاعر الحصني في جمالية الارتداء من صفاءٍ وجودي حق، ووعي جمالي يؤرِّخ مسؤولية الشاعر في إعادة تركيب جزئيات الوجود، حيث يقرر مهمة القصيدة:

لكل قصيدة أمٌّ وأطفالٌ وفأس تعزق الأعصاب

لكل قصيدة وجع يشرّش في ضلوع الصخرِ

يلبس ثوب أغنية ووجه كتاب*(37).*

إن رداءة الرّقة المعرفية يجمع المشاعر والعقل في ديمومية الوجود فلا أجمل من الشموخ والبعد المعرفي غوصاً في خفايا النفس وحناياها:

تتقمصين السرو والليل السريع وحبر ذاكرة الهموم

وترحلين*(38).*

وهو يؤكّد على عنصر الارتداء الأخضر لأنه شباب الدنيا وربيعها وهو يخضور الحياة وخصوبتها، وربّما تقرّع اليخضور أغصاناً لتضيء مساحة الوجود بالطهر والضوء:

مطرٌ في الداخل

ضميني يا ذات الأغصان المغسولة بالضوء*(39)*

إنه ارتداءُ حركةٍ فيها امتدادٌ فينوسيٌّ عبر الأنثى التي تخصب معرفةً إنسانيةً في روض الحياة، لأن العشب هو الذي يحمل لون اخضرار الوجود وخصوبته، ففيه ديمومة الشباب، وهل النبوءة إلا تطهر للمجتمع من أدران الكفر، فيعلن ذلك في وجه الماء الذي يحمل سر الحياة حيث يقول:

موجةُ الانعتاق المدمّر تلبس وجهاً من الماءِ

تعلن أن النبوءة للعشبِ *(40).*

فهو يؤكد على رداءِ الشباب الموشّى طهراً أبدياً في حرية الأبعاد التي تكسر قَيْد الضعف، كي يتحقق انعتاق ذاتها من أي أسرٍ:

أسندوا رأسها

وابحثوا عن رداءٍ من الطهر أبيض

آن الرحيل

المراكب في الشط تلبس قيداً من الماء

والماء يلبس قيداً من الرمل

والرمل يبغي التحرر من نفسه

حبةً... حبّةْ.*(41).*

جمالية هذا المقطع تتخطى أبعاد الصورة المتخيلة في الذهن حيث يتوفر لها ارتكاز متناوب بين سكون اللحظة وحركية الإحساس المتوثب إلى خصوبة الفكرة، حيث ينتقل الشاعر من الثبات في إسناد الرأس تعبيراً عن سكونٍ حياتي مطبقٍ في انطفائه، لتتم حركية البحث عن رداءٍ من الطهر يترافق مع الحزن المختزن إبان الرحيل حيث تلبس المراكب قيداً من الماء

لاستقرارها على الشاطئ، ولديها طبيعة النزوح والتحرر ويلتقي تقييدها مع الماء بقيد الرمل رغم إلحاحه على التحرره من خلال الموج الذي يودّ الانعتاق مما يجعل الرمل يتحرّر من نفسه حبةً حبةً، وهو الذي يقيّد الماء، إنها صورة تتماهى فيها حرية الانعتاق من أجل النزوع إلى حرية تكسر قيد اللحظة الآنية لمعانقة المطلق.

إن جمالية الارتداء هي ارتحالٌ إبداعي يحاول الشاعر الحصني أن يصل به إلى الغاية المثلى من النقاء والطهارة، فلا يجد إلا رداء الثلج معطفاً لليل الذي يكفّن ضمن أجنحته البؤس والشقاء والويل، فيعبّر عن ذلك:

ما أبطأ الليل

يذر الوقت مثل قطع الزجاج في العيون

مثل الملح في الجراح

ويرتدي معطفه الثلجي(42).

إن التجديد في هذه الصورة واضح وضوحاً جلياً، بل فيها إضافات إبداعية معينة، فلم يعد الليل بعيراً جاثماً على صدر الشاعر لكثرة همومه كما قرره امرؤ القيس، وليس هو ملسوع من أخبث الأفاعي فيسهر ليله قَلِقَاً كما عند النابغة، بل الليل هو الفاعل الذي لا ينفعل من قبل غيره فهو بطيء، وفي ذاك تعجبٌ استقرائيٌّ تقريري بل إنه يُشظي الوقتَ زجاجاً في عيون القلقين فلا يستطيعون النوم، وربما مازج السهَر والأرقَ ألمّ كالملح في الجراح، وهنا يلتقط ذهن الشاعر بياض الملح ليقرّر صفاءً ماهوياً بطلوع الصبح الكاشف حيث يكون رداء طهرٍ وصفاء يرتديه الليل إيذاناً بارتحاله، من هنا كان مرتكز هذه الجمالية الارتدائية يكمن في قدرتها على تقويض الواقع القائم لُيعرف ماهو واقعي(43).

وقد استطاع الأستاذ الحصني أن يعبِّر عن هذه الجدلية الجمالية بإحساس فيّاض وبُعْد جمالي له خصائصه ومميزاته، وهذا ما سنقرره في هذه الخاتمة أخيراً.

رابعاً: أبعاد جدلية الارتداء والتعرّي جمالياً

يمكن أن نحدّد أبعاد هذه الجدلية من خلال ترائيها لنا في هذه المجموعة الشعرية، وذلك لمعرفة خصائصها وميزاتها جمالياً، فمن الواضح أن هذه الجدلية تتمحور أبعادها في ثلاثة محاور أساسية هي:

أ . المحور التراثي

وهو واضح بجلاء، حيث يستمده الشاعر من خلال رؤية واعية لحتمية الوجود فظهرت أبعاده في تأثيراته التي يمكن تلخيصها فيما يلي:

- ***التأثير القرآني***، وذلك من خلال استلهام معنوي للصورة القرآنية من منظور إبداعي سواءً في الدلالة أو في التشكيل المعنوي عند تركيب الصورة.

- ***التأثير الصوفي***، وهو نابع من التأثير الأول، غير أنه يتجاوز المحسوس من أجل بنائية معنوية لها عالمها الدلالي، وأبعادها الماهوية في محاكاة الروح صفاءً ورفعةً وخصوبةً.

. ***التأثير الأسطوري***، ويكمن في إعادة صياغة الرمز الأسطوري بين الفكرة ودلالتها، وبين الواقع وفلسفته الوجودية من خلال حتمية حركية التاريخ وليس ثباته وجموده.

. ***التأثير الثقافي***، وفيه إعادة لمكونات الصور التراثية التي استقرت في ذات الشاعر، وهو دلالة على ثقافة واسعة يمكن إعادة صياغة مكوّناتها الإبداعية صوراً جديدة، ومعرفة تقنية التغيير الفني عند التعبير عن الفكرة.

ب . المحور الاجتماعي:

ويرتكز هذا المحور على خصائص ملحوظة في تشكيل الصور واختيار الموضوع وذلك عندما يكون هناك صدى لحظة

التحريض الإبداعي وتركز هذا المحور فيما يلي:

*. **التركيز على شخصيات أدبية تحاكي ذات الشاعر فكرياً وإبداعياً**، ومثل عبد السلام عيون السود، وعبد الباسط الصوفي، وإعطاء أبعاد.*

*. **التركيز على دور الحب في اختراق ناموس العاطفة وتشكيل البعد الإنساني رفعةً وخصوصيةً**، في عملية الاكتمال الذاتي بين طرفي الوجود خصوبة الأنثى، ونزوع الذكر إليها بعيداً عن المادية القاتلة للروح بل إيقاظٌ لرفعة الروح جمالياً.*

*. **إطلاق الحدود التقييدية لذرة التراب . الإنسان** . من أجل إثبات وجوده حضارياً.*

*. **كشف الزيف من خلال اختراق أقنعته التي تخدع بسرابيتها وضبابها**، مع التأكيد على التعرّي الوجودي لمعرفة جوهرية الحقائق معرفة موضوعية. وذلك لبناء المجتمع بناءً نقياً صافياً.*

ج . المحور النفسي:

ويرتكز هذا المحور على الخصائص التالية:

*. **سبر أغوار النفس الإنسانية** من أجل إعادة بنائها على عنصر الجمال الإبداعي بتطهيرها من كل قبح يفضي بها إلى التدني.*

*. **الإيمان بالصعود البنائي في تشكيل شخصية الإنسان ثراءً وخصوصيةً.***

*. **اللذة المنبعثة من جدلية نوافر الأضداد سواء في الارتداء والتعري**، أو في السواد والبياض، أو في الخصوبة والجَدْب، أو في البحر والصحراء لأن اللذة الجمالية تكمن في معرفة أسرار التناقض الحتمي في الوجود.*

*. **الوَجْد المعرفي** الذي يطمح إلى بلورة الشعور الذاتي في المتلقي.*

*. **الرتابة النابعة من الجنوح إلى الصفاء** معرفياً وليس انطوائية حزينة.*

*. **تأكيد خصوية الإنسان معرفياً** عندما يؤكد حضوره الإبداعي في تبنّي الجميل الرائع.*

من خلال ما تقدم تبين لنا كيف تتم دائرة الإبداع الفني في استجلاء الحقائق الوجودية لمعرفة وجود الإنسان من ناحية، وفلسفة مبررات وجوده. ومعرفة الوظيفة الإبداعية التي يؤديها المبدع حضارياً.

***

▪ الإحالات والحواشي:

(1) . النقد الأدبي /55/.

(2) . الديوان /21/.

(3) . انظر قول "نادو": في النقد الأدبي /137/.

(4) . انظر قول العقّاد في مقدمة ديوان عبد الرحمن شكري /3/.

(5) . تشكيل عشقي /79/ وما بعدها.

(6) . البشارة /87/.

(7) . التكوير/18/.

(8) . الحب و التراب /78/.

(9) . دراسات في نقد الشعر /92/.

(10) . الصورة الأدبية /28/.

(11) . ما الشعر العظيم /327/.
(12) . ثنائية الانتحار / 39/.
(13) . ابن الفارض وردة الدمع والفرح /23/.
(14) . الصورة الأدبية /37/.
(15) . الجنازة /13/.
(16) . دراسات في علم الجمال /69/.
(17) . صحو /64/.
(18) . أغنية /91/.
(19) . الجنازة/18/.
(20) . ابن الفارض/27/.
(21) . الجنازة /17/.
(22) . فصول في علم الجمال /156/.
(23) . الجنازة /15/.
(24) . ابن الفارض/25/.
(25) . إشارة إلى قوله:
وللفتيل جف ريقه أسى
فاحترقت خيوطه (ثنائية الانتحار /37/.).
(26) . تشكيل عشقي /79/.
(27) . الجنازة /15/.
(28) . إشارة إلى الآية الكريمة: ﴿اخلع نعليك إنك بالوادي المقدّس طوى﴾.
(29) . ابن الفارض /25/.
(30) . القوم البور /60/.
(31) . القوم البور /61/.
(32) . ترف /62/.
(33) . ثنائية الانتحار /34/.
(34) . الخاسر /51/.
(35) . ابن الفارض /28/.
(36) . قصيدة حب /100/.
(37) . الجنازة /16/.
(38) . ثنائية الانتحار /33/.
(39) . القوم البور /59/.
(40) . الرأس والحجر /70/.
(41). ثنائية الانتحار /38/.
(42). البعد الجمالي، هربرت ماركوز، /20/.

***عبد الكريم الحبيب.**

قراءات... قراءات... قراءات

التصوف

أجنحة محبة

التصوف أشبه باللحن الموسيقي أسراره في أجنحة الحب الخفية التي تحمل الروح المنتشية إلى آفاق غامضة مسحورة.

والتصوف فلسفة إنسانية تجعل الحياة كأنها نغم وجد، محب ومحبوب والمتصوفة دائماً هائمين في فيوضات إشراقية، وإلهامات قدسية يفنون في ربهم ويخلدون. فالله محبة. والدين محبة. والحياة محبة وكل شيء في الوجود طابعه وصانعه الحب.

وفلسفة التصوف مذهب عالمي يتلون مع كل أمة بلون عقائدها وتفكيرها، والتأمل العميق في خلال مبدع الكون، والفناء في هيولات هذا الجلال النوراني عبر الحب المطلق الإلهي.

وعبر أحد المتصوفة عن هذه الحالة بقوله:

إن قلبي يسكن عالماً لا يعرف غيري عنه شيئاً، ولو سئلت ما بي لأعجزني أن أجيب".

فالحب سببه جمال الله، والعالم خلق ليقدم آيات الحب إلى الله وذلك هو سر الحياة.

والصوفية يحبون الله لا خوفاً من ناره، ولا طمعاً في جنته بل يحبونه لذات الحب. ولأنه أهل للحب.

تقول رابعة –ما عبدته خوفاً من ناره –ولا حباً بجنته، بل عبدته حباً له وشوقاً إليه.

وقال يحيى بن معاذ:

مثقال خردلة من الحب أحب إلي من عبادة سبعين عاماً بلا حب.

والصوفية بهذا الحب يحلون مشكلة الفلسفة الكبرى التي تتساءل في ضباب من الشدة وأوهام من الحيرة عن معنى الحياة.

ويصل المتصوفة في حبهم إلى ما سموه بالوجد وهو استغراق تام في النشوة العلوية، فتحس الروح أنها مع الله حول العرش. وحالة الوجد سر قدسي بين الرب والعبد.

والوجد الصوفي أوجد: ألحان ابن الفارض. ومواجيد ابن عربي.

وتحرقات الجنيد، واستغراقات البطاحي، ووله الحلاج، ومزامير رابعة العدوية والشبلي يقول: دعهم يفرحوا بربهم. فقد أحرق الهوى قلوبهم ويشغل الكشف الباطني جانباً من حياتهم ويؤمنون أن للمعارف الإنسانية وسائل باطنية غير الحواس الخمس تصل بين النفس والعالم الروحي. والتغلب على الجسد يمزق الحجب بين الروح والنور الأعلى.

وأيضاً –الكرامات من أمور حياتهم الطبيعية. وهي ظهور أمر خارق للعادة على يد مؤمن طائع للدلالة على صدقه ونبله.

ويعيشون في عالمهم المثال أو الخيال وهو لديهم عالم وسط بين الجسد والروح.

معنى كلمة التصوف

–يرى أغلب المستشرقين وكذلك –جرجي زيدان، أن مرد كلمة التصوف إلى صوفيا اليونانية وصوفيا هي الحكمة وقالوا إن العرب حين فلسفوا عبادتهم حرفوا الكلمة إلى –التصوف. ثم غدت صوفي وصوفية. أما المستشرق –مركس قال:

إن صوفية اسم قبيلة عربية عرفت بالاستغراق والتأمل ومحبة الله وطاعته. وهناك من اشتق التصوف من (صُفّة المسجد)

التي كانت في مؤخرة مسجد النبي ﷺ حيث كان ينزل فقراء المسلمين والرسول يؤمن لهم حاجاتهم.

وينسب إلى –الغوث بن مر –الذي سمي (صوفة) لأنه ما كان يعيش لأمه ولد. فنذرت لئن عاش لتعلقن برأسه (صوفة).

وينسب أيضاً إلى الصرف لأن ثمة علاقة بين ارتداء الصوف وبين التخفف من متع الحياة والميل إلى الزهد والتنسك والصوف ولباس الأنبياء. لذلك –الاشتقاق من الصوف أقرب الاشتقاقات واختيار الثوب الصوفي مسلك خاص يبنى على ترويض الإرادة والعزوف عن متع الحياة. وينسب الصوفية إلى الصفاء من صفاء الفكر والشوق والأنس والمعرفة والمحبة وتردد في تعابيرهم –صافي صوفي. تصفية. صفا –الصفوة ويقال إن (أبو حمزة الصوفي) أول من تكلم في بغداد في مذهب الصوفية. وأول من سمي (بالصوفي).

وهناك أربعون تعريفاً للصوفية.. منها:

الصوفي لا يكدره شيء.. ويصفو به كل شيء.

الصوفي من صفا من الكدر. وامتلأ من الفكر. وانقطع إلى الله عن البشر. الصوفية. قوم صفت قلوبهم من آفات النفس وتحرروا من الشهوات.

الصوفية. من ذوي المشاعر الرقيقة الحساسة..

والصوفية. تصفية القلوب من ضعفها الذاتي.

أما المعرفة هي غاية الطريق الصوفي، وموضوع المعرفة التوحيد.

فالتصوف: تيقظ فكري يوجه النفس الصادقة إلى المجاهدة لتحظى بمذاقات الوصول بالاتصال بالوجود المطلق.

والملامح مشتركة بين التصوفات الإنسانية..

التصوف الهندي. الصيني. الرهبنة في المسيحية. متصوفة القرون الوسطى. والتصوف الإسلامي. ووجد التصوف ضمن تيارات –الغنوصية المجوسية. البوذية. الصيفية. الأفلاطونية..

يقول الجنيد –أن يختصك الله بالصفاء.

فمن أصطفى من كل ما سوى الله فهو صوفي

....

لوائح التصوف في الشعر الجاهلي

في فطرة العربي صفاء وحيوية وظمئت بعض النفوس المتفتحة إلى تحقيق مثالية –وكان –الحنفاء –رواد وعي يقظ وفكر حر، وحاولوا تغيير وجه الحياة الفكرية بالتجربة الروحية وأفكارهم حملت لوائح مبكرة للتصوف وكلمة –حنيف –حسب مدلولها القرآني يراد بها الدين الأول الفطري. ثم استعملت بعد ظهور الإسلام. والحنيف يوصف بالراهب وإن لم يتنصر مثل أمية بن الصلت. وقيس بن صرمة والملك النعمان ترك ملكه وقصره في الخورنق والتحف بالكساء وساح في الأرض وقال: أي درك هذا الذي ملكته اليوم، ويملكه غداً غيري وكذلك إبراهيم بن أدهم. في العقود الإسلامية خلع عن نفسه الإمارة حين أعياه التفكير في متع الحياة الزائلة. والحنيف يتصف بالتسامح الديني بقولهم:

إن الأديان جميعاً تنشد جوهراً واحداً مهما اختلفت الطقوس.

والمسيحية قريبة المنال من الصوفية ولقد وصف القرآن الكريم –رهبان المسيحية –بأنهم أقرب إلى المؤمنين مودة ومحبة.

الصوفية في الأثر الإسلامي:

في الإسلام ينابيع نهل منها الصوفية خاصة في القرن الثالث.

والصوفية تمثل الرسول الكريم أنه محور الحب الأول.

وقد قال الله تعالى في كتابه الكريم "ويسألونك عن الروح. قل الروح من أمر ربي" وقد قيل –ازهد في الدنيا يحببك الله –وازهد ما في أيدي الناس يحببك الناس. فالزهد طريق إلى الحب.

وقيل: أسألك لذة النظر إلى وجهك. والشوق إلى لقائك –وصارت عبادة الله خالصة. ورؤية الحبيب أمل الصوفية وما يحدث لهم من جذب هو التقاء المد الإلهي. بالوجد الإنساني وقال الرسول الكريم:

واتقوا فراسة المؤمن. فإنه ينظر بنور الله.

وانعكست نظرة الشمول على الأديان في قوله الكريم:

"رحمتي وسعت كل شيء..".

وفي القرن الثالث الهجري انتشرت الصوفية وأصبحت بغداد قصبة الحركة الصوفية. وظهرت مدارسهم ولكل مدرسة مريدون وشيخ واتخذت الصوفية طابع الحب بعد تقلص الإرادة الإنسانية وذوبانها في الإرادة الإلهية وامتدت الصوفية إلى مصر ورائدها – ذو النون المصري. ثم انتشرت في العالم الإسلامي وأسسوا أصول المعرفة والمحبة.

وظهر الحب العذري حين يتحول العاشق إلى شريد هائم يناجي الحبيبة الضائعة بأشعار خالدة وهكذا نجد أن الوجدان العربي لديه استعداد للحب البريء الحالم المضني وهذا الاتجاه الرومانسي باركه الإسلام لما فيه من نقاء وسمو وارتفاع عن الحب والطاقة الروحية امتزجت بهذا الحب وغمرته بالطهر والتعفف..

وقد قال مجنون بني عامر: ليلى أنا وأنا ليلى.

طقوس التصوف

1–المجاهدات –هي جهاد النفس والتغلب عليها.

ومنها: أ–التوبة –وهي منزل من منازل السالكين. وأول مقام من مقامات المنقطعين إلى الله. وتتمثل التوبة في شكل هاتف يزور في الصحو أو في منام مصحوباً برؤية وجه جميل أو صوت رخيم والشعر يسجل حركة النفس عندما تلوح الإشراقة عن طريق التوبة الصادقة حين يتطهر الظاهر والباطن ويمتلأ القلب بحب الله.

قال الوراق:

لو كان حبك صادقاً لأطعته   إن المحب لمن يحب مطيع.

2–الزهد: يتميز بالتفوق وإراحة النفس من هموم الغد، والزهد لديهم معبراً إلى الحب المطلق.

ورابعة استجمعت قلبها وهمها في المحبوب ووهبت له حياتها:

تقول –

القلب فيه إن تنفس في الدجى   بسهام لوعات الهوى مجروح

قيل لذي النون –متى أزهد في الدنيا؟ قال: إذا زهدت في نفسك.

3–الرضا –ونفحة الرضا نفحة عذبه فيها الأمل برؤية الله والإنس به، والراضي لا يكره الحياة لأنه اختار بها ملاذاً وآيات الرضا قلة الطعام. السكون إلى الله. الفرار من الناس.

4–الافتقار –توجيه الإرادة الصادقة إلى الافتقار الدائم إلى الله عمر بن الخطاب –كان يرتدي وهو خليفة إزاراً فيه أربع عشرة رقعة الحارث المحاسبي رفض ثروة أبيه ومات في أسوء حالة للفقر.

5–الصبر –صبر المحبين أقوى وأعنف من صبر الزاهدين تقول رابعة –يكون العبد راضياً إذا سرته المصيبة كما سرته النعمة ويقول الشبلي –

صابر الصبر فاستغاث به الصبر   فصاح المحب بالصبر صبرا

وقاسوا إيمانهم بمقدار ما يختلج في نفوسهم من هلع وجذع وثبات واطمئنان حين يتعرضون في الفيافي إلى أخطار الليل والوحوش. وقال الثوري:

عذبٌ فلم يبق قلب   يقول للسقم مهلا

6-**الخلوة والذكر** -أقرب الرياضيات إلى الصوفي وأحبها إليه. لأنه يواجه نفسه وينقيها حتى تصفو وتتجلي. والخلوة والذكر مرتبطان بالوحدة أي الانفراد في التعبد. والصحبة هي الشيخ والمريدون. وظهرت مجالس الأصحاب. وحلقات السماع الصوفي أما الذكر هو ترديد أسماء -كاسم الله. أو الصلاة. أو قراءة القرآن. وانتشر القوالون والمنشدون في مجالس السماع وكانت مجالاً رائعاً للفن والأدب، وعبروا عن وجدهم حين يملؤهم الطرب بالرقص ويقول يحيى بن معاذ:

دققنا الأرض بالرقص … على غيب معانيكا

ولا عيب على رقص … لعبد هائم فيكا

وبهذا دنا الصوفية من أرباب الفنون والقلوب والأذواق.

2-المذاقات:

هي الاتصال بالموجود المطلق عن طريق العشق والوجد وفيها يبدأ العبد رحلة السفر إلى ربه وتذويب الإرادة الإنسانية في الإرادة الإلهية. والتنعم بمذاقات الحب والفناء في المحبوب، والتجربة الصوفية تذيب الفواصل التي تغلف الخافيات وتربط دائماً البحث بين كلمتي:

(السريات. أو التصوف والغموض).

وتدرجات الحب تملأ الوجدان بالمحبوب، وآية الصوفي أن يحيا بين الوجد والنقد. الصحو والمحو. والمنادمة. والمسامرة. والمناجاة حتى ينفذ إلى منطقة المعرفة. فالحب والمعرفة قمة المذاقات.

يقول الحسن البصري -من عرف ربه أحبه. ومن عرف الدنيا زهد فيها)

ونصوص الشعر الصوفية تقسم إلى:

الحب -الفناء -المعرفة

وقد حملوا الكلمة الشحنات النفسية -كالوجد. والفقد والهيبة والأنس. والتجريد. والسكر. والتغريد. والوقفة. والرهبة. والوله. والشطح. -. وتتميز اللفظة في شعرهم بالحيوية. والشفافية. والصدق.

وبذلك خلدوا تجربة حبّ كبيرة تقود الإنسان إلى التوحد بالإله.

1-الحب -في القرآن الكريم نجد كلمة الحب تتردد كثيراً. واعترف ابن عربي: أن لمحمد مقام المحبة حين اتخذه الله حبيباً. وقالت العرب -إن محمداً قد عشق ربه فالصوفية عادت بالحب إلى النشأة الأولى وخلق الكون. لأن الحب قوة دافعة أخرجت الكون من العدم. والحب وسيلة لكشف المعرفة.

-كنت مخفياً فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق. فعرفوني -يقول المحاسبي:

المحبة منة إلهية أودع الله بذرتها في قلوب محبيه. وهذه المحبة طريق لكشف أسرار الوجود.

يقول أبو زيد البطامي:

سقاني شربة أحيا فؤادي … بكأس الحب من بحر الوداد

وينشد سمنون المحب:

يا معطشي بوصال أنت واهبه … هل فيك واحة إن صحت يا عطشي

ويقول الشبلي:

صح عند الناس إني عاشق … غير أن لم يعلموا عشقي لمن؟

فالحب محاط دائماً بالسرية والكتمان والمحبون وحدهم يحملون عذابه وضناه وخوف المحب من أذى البشر إذا وقفوا على

سر حبه.

يقول أبو حمزة:

نهاني حيائي معك أن أكشف الهوى وأغنيتني بالقرب منك عن الكشف

ورابعة تنشد:

أحبك حبين: حب الهوى وحباً لأنك أهل لذاكا

فأما الذي هو حب الهوى فشغلي بذكرك عن سواكا

وأما الذي أنت أهل له فكشف الحجب حتى أراكا

2-النقاء.. لقد جرد الحب هؤلاء الأصفياء من طمع الثواب والعقاب

تقول رابعة: إلهي أغرقني في حبك حتى لا يشغلني منك شيء وتنشد –

كأسي وخمري والنديم ثلاثة وأنا المشوقة في المحبة رابعة

ويقول الشبلي –

سميت الهوى محبة لأنها تمحو من القلب ما سوى المحبوب

3-المبادلة –

أجمل مذاقات الحب وتشمل الطوالع (أنوار التوحيد على أهل المعرفة فتطمس سائر الأنوار. واللوامع -تثبت من أنوار التجلي.

ويتم حب متبادل بين العبد والمحبوب حتى يتحد به ويستغرق في ذات الله يقول الشبلي:

رآني فأورثني عجائب لطفه فهمت وقلبي بالفراق يذوب

فلا غائب عني فأسلو بذكره ولا هو عني معرض فأغيب

ذو النون ينشد:

إن بعدت قربني أو قربت منه دنا

إذا تغيبت بدا وإن بدا غيبني

4-الملازمة –

يعب العبد مدامة كأس العشق حتى تكون لديه طاقة ذاتية لينجذب إلى الحضرة الإلهية. وأحل الصوفية -الهجر والوصل – محل النار والجنة يقول الحلاج –

ولا هممت بشرب الماء من عطش إلا رأيت خيالاً منك في الكأس

سمنون الحب

أحن بأطراف النهار صبابة وفي الليل يدعوني الهوى فأجيب

وأيامنــــا تغنــــى وشـــوق زائـــد كــأن نــدمان الشــوق لــيس يغيــب

ذو النون –

ومــا تطابقـت الأجفــان عــن سـنة إلا ورأيتــك بــين الجفــن والحـــدق

5–رهافة الحس

تميزت الصوفية برهافة الحس. ورقة الذوق. وشفافية الوجدان، وقد مروا بتجربة الحب الإنساني قبل أن يدخلوا منطقة الحب الإلهي. ورأوا نماذج من الحب البشري المتميز بالصفاء والطهر. ولا يعرف الشوق إلا من يكابده فتركوا تراثاً في الغزل ينم عن تجربة كاملة بالحب يتجلى فيها رقة الشعور وينشد الشبلي:

وعينـــان قـــال الله كونـــا فكانـــا فعـولان بالألبـاب مـا تفعـل الخمـر.

وينشد المغربي:

يـــا مـــن يعـــد الوصـــال ذنبـــاً كيـــف اعتـــذاري ولـــي ذنـــوب
إن كـــان ذنبـــي إليـــك حبـــي فـــــإنني منـــــه لا أتـــــوب

والحلاج:

ولاهمـت بشـرب المـاء مـن عطـش إلا ورأيـت خيـالاً منـك فــي الكـأس

وابن الفارض

مـن لـم يبـت والحـب حشـو فـؤاده لـــم يـــدر كيـــف تفتـــت الأكبـــاد

والحلاج أيضاً:

يــا نسـيم الـريح قـولي للرشــا لـــم يزرنـــي الـــورد إلاّ عطشـــا
لـــي حبيـــب حبـــه وســـط الحشـــا لــو يشـأ يمشـي علـى قلبـي مشـى

3–الفناء

يشرح ابن القيم (الفناء والبقاء) بأنهما وجهان لحقيقة واحدة فيقول: الفناء في التوحيد مقرون بالبقاء. وهو أن تثبت إلهية الحق تعالى في قلبك وتنفي إلهية سواه. فتجمع بين النفي والإثبات فالنفي هو الإثبات والإثبات هو البقاء والفناء يشمل:

–السكر –

تسبق حالة السكر مرحلة الغيبة وهي حالة بين الحب والفناء والسكر لأهل المواجيد فإذا كوشف العبد بنعوت الجمال حصل له السكر وطرح الروح وهيام القلب ويحدثنا ابن عربي أنه أولع بجمال فتاة حجازية ولعاً نفذ به من خلال جمال المخلوق إلى جمال الخالق وحالة غيبوبته كتب بها (ترجمان الأشواق) والسكر يكون على مائدة العشق الإلهي. حيث تشرق الطلعة بين نشوة المذاق ونشوة الاجتلاء.

يقول الشبلي:

ذكــر المحبــة يــا مــولاتي أســكرني وهـــل رأيـــت محبـــاً غيـــر ســـكران

ذو النون يقول –إن الله يسقي محبيه من كأس محبته

أبو يزيد البسطامي –

شـــربت الحـــب كأســاً بعــد كــأس **فمـــا نفـــذ الشـــراب ومـــا رُويـــت**

يحيى بن معاذ: سكرت من كثرة ما شربت من كأس محبته

الجنيد:

لـــي ســـكرتان وللنـــدمان واحـــدة **شـيء خصصت بـه من بينهم وحـدي**

ســكران ســكر هــوى وســكر مدامــة **فمتـــى يضـــيق فتـــى بـــه سُـــكران؟**

الشطح –هو حركة أسرار الواجدين إن فاض وجدهم

يقول أبو زيد البسطامي في شطحه:

أهل الحج يطوفون حول البيت فيطلبون البقاء. وأهل المحبة يطوفون حول العرش يطلبون اللقاء.

ويقول.

محـــوت اســـمي ورســـم جســـمي **ســـــألت عنـــــي فقلـــــت أنـــــت**

فأنـــــت تســـــلو خيـــــال عينـــــي **فحيثمـــــا درت كنـــــت أنـــــت**

سئل: بأي شيء وجدت هذه المعرفة؟.

قال: ببطن جائع.. وبدنٍ عارٍ.

من حكاياته: بينما هو واقف على جبل عرفات إذ قالت له نفسه: من مثلك يا أبا زيد، حججت خمساً وأربعين حجة، وقرأت عشرة آلاف ختمة فنادى: من يشتري مني خمسة وأربعين حجة برغيف خبز فقال رجل: أنا فأخذ منه الرغيف وألقاه إلى كلب جائع..

الجنيد يقول –لا تصح المحبة بين اثنين حتى يقول أحدهما للآخر يا أنا.

وروى الشبلي:

أن متحابين ركبا بعض البحار فسقط أحدهما في البحر وغرق وألقى الآخر نفسه فانقذا قال الأول لصاحبه: لِم رميت نفسك في البحر؟.. قال له: أنا غائب بك عن نفسي توهمت إني أنت.

زوال الحجب –ترتقي العبادة في ولهها حتى لا تعني بما يحمله القلب، فتتغلغل إلى جوهر الطقوس.

يقول الجنيد قالت النار: يا رب لو لم أطعك هل كنت تعذبني بشيء أشد مني؟

قال: نعم كنت أسلط عليك ناري الكبرى.

قالت: وهل نارك أعظم مني وأشد؟

قال: نعم.. نار محبتي. أسكنها قلوب أوليائي المؤمنين.

والبعض وجد أن الأحلام لا تخضع للقيود والحدود التي يخضع لها الوعي وتتصل بعالم آخر في المنام وتصبح أصفى وأنقى.

يقول شاه الكرماني:

رأيـــت ســـرور قلبـــي فـــي منـــامي **فأحببـــــت التـــــنفس والمنامـــــا**

غلبة الشهود –

الاستغراق في التجربة دون تعثر أو تساؤل فالصوفي يدخل عوالم مضيئة إلى مائدة العشق الإلهي في غيبة الوعي لمشاهدة الله.

يقول الحلاج.

رأيــــت ربــــي بعــــين قلبــــي فقلــــت مــــن أنــــت قــــال أنــــت!

وأبو يزيد:

وده ودي وودي وده

عشـــــقه عشـــــقي وعشـــــقي عشـــــقه

المعرفة –هي غاية الغايات من رحلتهم المضنية، والقلب لا يخطئ أبداً ومن امتلأ قلبه بالحب الحقيقي شعر أن ملاذه ليس هذه الأرض الفانية إنما يجد الطمأنينة وصفاء المحبة بالأنيس إلى الله تعالى يقول القديس أغناطيوس:

إن ساعة تأمل واحدة علمتني حقائق كثيرة أكثر مما أفادته تعاليم رجال الدين جميعاً –

ورابعة تنشد:

حبيب غـاب عـن بصـري وشخصـي ولكــن فــي فــؤادي مــا يغيــب

والحلاج:

لــي حبيــب أزوره فــي الخلــوات حاضــر غائــب عــن اللحظــات

والجنيد يقول:

ولمــا أرانــي الوجــد أنــك حاضـري شــهدتك موجــوداً فــي كــل مكــان

ويقول ذو النون

تخبط أهل الفلسفة. بينما مشى المحبون له في طريق الضياء

والحلاج يستغرب قائلاً:

وأي الأرض تخلــو منــك حتــى تعــالوا يطلبونــك فــي الســماء.

خاتمة التراث الخالد:

التوحيد أنصع فكرة في المعرفة الصوفية وتعرضوا للتعذيب والصلب وتحملوا كل اضطهاد حتى ارتقوا إلى مستوى الحب المطلق. ولم يكن التوحيد الصوفي دعوة فلسفية إنما كان نمطاً للحياة والمعرفة الصوفية تعكس العالم الأسمى.

يقول الله تعالى في كتابه الكريم:

"إن الذين آمنوا. والذين هادوا –والنصارى والصابئين من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً، فلهم أجرهم عند ربهم ولا خوف عليهم ولا هم يحزنون".

وبذلك انعكست نظرة الشمول على الأديان لأنها مكرسة لحقيقة واحدة وجوهر واحد. فالتجربة الصوفية تفوق والفلسفة لأنها تذيب الفواصل وتقود الإنسان إلى أسمى درجات الحب وهو الخير المطلق.

فالحب حركة دافعة أخرجت الكون من العدم وكان الوسيلة لكشف المعرفة الإلهية. فالحب منحة إلهية. وقد ابتدع الإنسان الحب لفرط إيمانه بالحياة، وبالحب اهتدى إلى الله.

فمذهب الصوفية إنساني وحاولوا تغيير الحياة الفكرية بالتجربة الروحية وجعلوا القلب الإنساني عرشاً للرحمة والمحبة

والتسامح.

-ليلى مقدسي

قراءات... قراءات... قراءات

محمود محمد شاكر

ومقدمات التيار التأصيلي

أولاً: عن حياة محمود شاكر وأعماله وشهادته على عصره:

في مسعانا للتأريخ للتيار التأصيلي في الثقافة العربية منذ الإرهاصات الأولى له تستوقفنا شخصية عنيفة المزاج ذكية ذات شخصية مستقلة هي شخصية الأستاذ محمود محمد شاكر الذي هو بلا ريب من رواد التيار التأصيلي وهو في الوقت نفسه يتقاطع مع التيار الإسلامي العام (والتيار التأصيلي هو بلا شك تيار إسلامي عام على حين يشكل ما يدعى حالياً التيار الإسلامي حالة خاصة جزئية من التيار التأصيلي الذي هو أعم وأوسع كما أوضحنا في مقالات أخرى، وبسبب هذا التقاطع كثيراً ما يخرج التأصيليون بآراء متطابقة مع التيار الإسلامي بمعناه الشائع وإن كانوا ذوي اهتمامات أوسع بكثير من اهتمامات هذا التيار التي تكاد تقتصر على البعدين السياسي والعقائدي دون الاقتراب من الأبعاد الثقافية والحضارية).

الأعمال التي رجعنا إليها واعتمدنا عليها في كتابة هذا المقال:

*1-"**المتنبي" في جزئين:** "السفر الأول" وصدر عن مطبعة المدني في القاهرة وأرخ شاكر مقدمته في نوفمبر 1977 وهو يحتوي على هذه المقدمة الطويلة الهامة وعلى كتاب "المتنبي" الذي صدر كعدد من مجلة "المقتطف" خاص في عام 1936. "السفر الثاني" وصدر عن مطبعة المدني في القاهرة في عام 1977 وتضمن جملة مساجلات مع طه حسين كان كتبها في عام 1937 في جريدة "البلاغ" بعنوان "بيني وبين طه" عن موضوع المتنبي وتضمن أيضاً مساجلات أخرى مع سعيد الأفغاني رحمه الله وثلاثة تراجم للمتنبي (علاوة على تقريظ لمصطفى صادق الرافعي).*

*1-"**أباطيل وأسمار**" وصدرت طبعته الثانية التي نعتمد عليها هنا في جزئين عام 1972 وهو مجموعة من المقالات السجالية ضد لويس عوض نشرها شاكر في مجلة الرسالة عام 1964.*

ولد الأستاذ شاكر عام 1909 لعائلة من العلماء فأبوه هو الشيخ محمد شاكر الشخصية الأزهرية المعروفة ومن رجال حاشية الخديوي عباس الثاني وأخوه الشيخ أحمد شاكر عالم الحديث المشهور وصاحب الأعمال الكثيرة تأليفاً وتحقيقاً وقد كان رحمه الله من رموز الحركة السلفية البارزة في مصر والعالمين العربي والإسلامي.

-وهو يقول إنه أولع بالرياضيات بين الثالثة عشرة والسابعة عشر من عمره لذلك دخل القسم العلمي في "المدرسة الخديوية الثانوية" على أنه كان مع ذلك شغوفاً بالشعر والأدب والتاريخ فلما أنشئت الجامعة المصرية خالف اتجاهه العلمي وتوسط له الدكتور طه حسين فقبل في كلية الآداب عام 1927 وكان قد قرأ على شيخه وشيخ طه حسين سيد بن علي المرصفي ("المتنبي" ص11 وانظر ما يقوله طه حسين عن هذا الأديب الناقد في مطلع كتابه "في الأدب الجاهلي") ونتج عن هذه القراءة عنده (كما عند طه حسين) إجلال للشعر الجاهلي واحتقار لشعر "المحدثين" (أي شعر العصر العباسي وما تبعه) وقاده ذلك إلى قراءة طويلة عميقة في الشعر الجاهلي فوجد كما يقول فرقاً واضحاً بين الشعر الجاهلي وكل من الشعر الأموي والشعر العباسي على ضآلة ما يفصل العصر الجاهلي عن العصرين الأموي والعباسي من الزمن مقارنة بما يفصله عن عصرنا. وقد اهتدى للوصول إلى هذه النتيجة باتباع منهاج خاص في التذوق يصفه في كتابه عن المتنبي ولأنه ليس من موضوع هذا المقال فنكتفي بالإشارة إليه هنا.

وفي عام 1925 أطلعه الأستاذ أحمد تيمور على مقالة مرجليوث التي أصبحت فيما بعد مشهورة بعد أن أخذ طه حسين

فكرتها الجوهرية وبنى على هذه الفكرة نظريته في الشعر الجاهلي التي نشرها في كتاب بهذا الاسم أثار ضجة كبرى عام 1926.

الأستاذ محمود شاكر تلقى دراسة عميقة الأثر باللغة الإنجليزية في طفولته وهذه الدراسة كانت وفق النظام الذي أدخله الإنجليزي "دنلوب" على المدارس المصرية (17 مارس 1897) وبهذا النظام انتقل الغزو الثقافي من مرحلة البعثات التي تعتمد على تبشير المبعوثين بالحضارة الغربية إلى مرحلة أبعد منها أثراً هي قولبة التعليم المحلي لإنتاج شريحة محلية مرتبطة ثقافياً بالغزاة ويصف لنا شاكر المرحلتين على التتابع: "كان الغزاة يقنعون من المبعوثين بأن يعودوا إلى بلادهم ببضعة أفكار يرددونها ترديد الببغاوات، تتضمن الإعجاب المزهو ببعض مظاهر الحياة الأوروبية مقروناً بنقد بعض مظاهر الحياة في بلادهم، وبأن يكاشفوا أمتهم بأن ما أعجبوا به هو سر قوة الغزاة وغلبتهم، وأن الذي عندنا هو سر ضعفنا وانهيارنا. وقد وجدت ذلك ظاهراً ممثلاً أحسن تمثيل عند رفاعة الطهطاوي وأشباهه. ولكن لما جاء عهد "دنلوب" كان أمر المبعوثين وحده لا يكفي، وأصبح الأمر محتاجاً إلى ما هو أكبر وأوسع انتشاراً، فكان الرأي أن تنشأ أجيال متعاقبة من "تلاميذ المدارس" في البلاد، يرتبطون ارتباطاً وثيقاً بهذا التحول، عن طريق تفريغهم تفريغاً كاملاً من ماضيهم كله، مع هتك أكثر العلائق التي تربطهم بهذا الماضي اجتماعياً وثقافياً ولغوياً، ومع ملء هذا الفراغ بالعلوم والآداب والفنون، ولكنها فنونهم هم، وآدابهم هم، وتاريخهم هم، أعني الغزاة" (مقدمة "المتنبي" ص29).

وبحسب تحليل محمود شاكر فإن "هذا الجيل المفرغ من ماضيه" الذي ينتمي هو إليه قد تم ملء فراغ ماضيه بماض غامض بائد ليزاحم ماضيه الحي الإسلامي فظهرت الدعوات إلى الفرعونية والفينيقية وأيضاً: "في ظل هذا التفريغ المتواصل، وهذا التمزيق للعلائق، وهذه الكثرة التي تخرج مفرّغة أو شبه مفرّغة إلى "البعثات"، وهذا التحوّل الاجتماعي والثقافي والسياسي المضطرب، وهذا التغليب المتعمّد للثقافة الغازية، بلا مقابل في النفوس من ثقافة ماضية حيّة حياة ما، وباقية على تماسكها وتكاملها، في ظل هذا كله انتعشت الحركة الأدبية والثقافية انتعاشاً غير واضح المعالم، ولكنه يقوم على أصل واحد في جوهره، هو ملء الفراغ بما يناسب آداباً وفنوناً غازية كانت قد ملأت بعض هذا الفراغ، فهي تحدث في النفوس تطلعاً إلى زاد جديد معها" (مقدمة "المتنبي" ص30).

وهكذا سطا الكتاب على المسرحيات الأوروبية و "مصرّوها" وبإمكان القارئ أن يجد وصفاً طريفاً لهذا التمصير في كتاب توفيق الحكيم "سجن العمر" لأنه هو أيضاً بدأ كتابته المسرحية "بتمصير" مسرحيات لكتّاب فرنسيين مغمورين واقرؤوا إن شئتم الوصف التالي "للتمصير": "ما يصلح من المسرحيات الأجنبية لحياتنا العصرية أجري تمصيره، وما يصلح للعهود التاريخية جعل في عهد العرب أو المماليك... وتخصص مسرح الأزبكية في هذا اللون (...) كان علينا في مجتمعنا الحجابي وقتئذ أن نغيّر في العلاقات الاجتماعية الموجودة بين الرجال والنساء في مجتمع سفوري.. كنا إذا أردنا اقتباس مسرحية أجنبية يلتقي فيها رجل بامرأة وقعنا في حيص بيص.. كيف نضع فوق خشبة المسرح المصري وقتئذ رجلاً وامرأة وجهاً لوجه لا تربطهما صلة رحم.. كان من المستحيل أن نجعل زوجة فلان "تتكشف" على زوج علانة.. كنا نتحايل على ذلك بشتى الطرق.. فنجعل هذه المرأة ابنة عم ذلك الرجل أو أنه هو ابن خالتها وهكذا.." ("سجن العمر"، مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ، ص 198).

وكذلك كانت السمة العامة للكتابات في الفلسفة أو الاجتماع أو السياسة سمة تلخيص أو سطو (أقول: يصح هذا أيضاً على عصرنا وكمثال أدعو القارئ إلى رؤية المناهج الجامعية لفروع الفلسفة أو علم النفس أو علم الاجتماع التي هي تلخيصات لا فائدة منها ولا إبداع فيها) وكان السطو في القصة أيضاً منهجاً للكتاب (وقد "ضبط" كبار الكتاب مثل المازني وهم يسطون. وبلغ الأمر بالمازني مثلاً أن يسطو على رواية كان قد ترجمها سابقاً هو نفسه ونشرها!).

وثارت قضية القديم والجديد في الصحف وظهر في النقاش ميل مزدوج كما يقول شاكر: "ميل ظاهر إلى رفض "القديم" والاستهانة به دون أن يكون الرافض ملماً إلماماً ما بحقيقة هذا "القديم"، وميل سافر إلى الغلو في شأن "الجديد" دون أن يكون صاحبه متميزاً في نفسه تميزاً صحيحاً بأنه "جدد" تجديداً نابعاً من نفسه، وصادراً عن ثقافة متكاملة متماسكة" (مقدمة "المتنبي" ص 31).

في خضمّ هذا التفريغ "كان هناك جانب راكد مختنق، لم يفرغ هذا التفريغ، ولكن ضرب عليه حصار مفزع وبيل مهين. هذا الجانب كان هو الوارث للماضي المتكامل المتماسك، ولكنه كان يزداد على مر الأيام تخلخلاً وتفككاً وحيرة وانطواء. يمثل هذا الجانب جمهور المتعلمين المنتسبين إلى الأزهر ودار العلوم وأشباههما. كان أكبر هم هذا الجانب، في هذا اليم المتلاطم من

حوله، هو محاولة المحافظة على الماضي محافظة ما ولكن قبضته كانت تسترخي شيئاً فشيئاً تحت الحصار، وتحت القذائف المدمرة التي يرمى بها، والتي تزلزل نفوس أبنائه من قواعدها" (مقدمة "المتنبي" ص 32).

لأجل صدم هؤلاء بالثقافة الغازية وتعريفهم "بما عندها من نظر ورأي في آداب العربية وعلومها و فنونها وتاريخها ودينها أيضاً"(..) انبرى أناس إلى نشر أفكار الاستشراق.. "المرتبط كل الارتباط بالاستعمار والتبشير، أي بتدمير الأمم المستضعفة وتحطيم ثقافتها وآثارها وماضيها كله" (مقدمة "المتنبي" ص32).

ويرى شاكر أن "الجيل المفرغ" هو "جيل تلخيص وسطو"، "سطو بين أو خفي على أعمال ناس آخرين يكتبون في لغاتهم بألسنتهم، ويعبرون عن أنفسهم وعن حضارتهم وعن ثقافتهم لا عن أنفسنا أو حضارتنا أو ثقافتنا نحن" (مقدمة "المتنبي" ص 39).

ويتوجه شاكر، لأسباب ما، توجهاً معاكساً لتوجه جيله، ولعل هذا التوجه يتضح في موقفه من الاستشراق والمستشرقين فخلافاً لمثقفي جيله كان يرى في المستشرقين قوماً "جمهرتهم غير قادرة أصلاً على تذوق الآداب تذوقاً يجعلها حية في نفوسهم قبل أن يكتبوا، وهم أيضاً مسلوبو القدرة على أن يبلغوا في لسانهم الذي ارتضعوه مع لبان أمهاتهم مبلغاً من التذوق، يعينهم على التعبير عنه تعبيراً يتيح لأحدهم أن يكون له شأن يذكر في آداب لسانه ولهذا العجز آثروا أن يكون لهم ذكر بالكتابة في شأن لغات أخرى يجهلها أقوامهم" (مقدمة "المتنبي" ص 17).

وهو ينقل ما قاله لأحمد تيمور معلقاً على ما قاله مرجليوث "أنا بلا شك أعرف من الإنجليزية فوق ما يعرفه هذا الأعجم من العربية أضعافاً مضاعفة، بل فوق ما يمكن أن يعرفه منها إلى أن يبلغ أرذل العمر، وأستطيع أن أتلعّب بنِشأة الشعر الإنجليزي منذ تشوسر إلى يومنا هذا تلعّباً هو أفضل في العقل من كل ما يدخل في طاقته أن يكتبه عن الشعر العربي، ولكن ليس عندي من وقاحة التهجم وصفاقة الوجه، ما يسوّل لي أن أخط حرفاً واحداً عن نشأة الشعر الإنجليزي. ولكن صروف الدهر التي ترفع قوماً وتخفض آخرين، قد أنزلت بنا وبلغتنا وبأدبنا، ما يبيح لمثل هذا المسكين وأشباهه من المستشرقين أن يتكلموا في شعرنا وأدبنا وتاريخنا وديننا، وأن يجدوا فينا من يستمع إليهم، وأن يجدوا أيضاً من يختارهم أعضاء في بعض مجامع اللغة العربية!!" (مقدمة المتنبي ص17).

وفي الجامعة بدأ شاكر يستمع إلى محاضرات د. طه حسين عن الشعر الجاهلي فرأى أنها سرقة مفضوحة من مرجليوث فأذاع ذلك بين الطلاب ثم تصدى لحسين في قاعة المحاضرات وأعرب له عن رأيه في أن الشعر الجاهلي عند قراءته قراءة "تذوقية" يتميّز عن الشعرين الأموي والعباسي وأن هذه القراءات يجب أن تسبق الحكم بصحة أو عدم صحة الشعر الجاهلي، وشكك في صحة ما يقوله د. طه حسين عن أنه يطبق منهج ديكارت في الشك إلى آخر هذا الخلاف الذي لا يهمنا هنا ولكن الواضح أنه أثر في شاكر كما يقول ودفعه إلى ترك الجامعة والهجرة من مصر في منتصف عام 1928 إلى الجزيرة العربية حيث ظل سنتين ثم عاد إلى مصر.

وفي عام 1935 كلفه صديقه "فؤاد صروف" صاحب مجلة "المقتطف" بالمساهمة في عدد خاص عن المتنبي يصدر في ذكرى مرور ألف عام على وفاته فكان أن كتب كتابه عن المتنبي، وكان هذا الكتاب موضوعاً لمعارك صحفية جديدة مع من كتبوا بعده في الموضوع (طه حسين والدكتور عبد الوهاب عزام وغيرهما) تخللتها اتهامات بالسرقة وجدل حول موضوع حياة المتنبي وشعره ليس له مكان هنا.

وبعد عقود من الانقطاع عن النشر (أو شبه الانقطاع) عاد شاكر فنشر مجموعة من المقالات في مجلة الرسالة عام 1964 تناولت بالنقد العنيف مقالات كان ينشرها لويس عوض في صحيفة الأهرام عن "رسالة الغفران" للمعري وجمعها في كتاب سماه "أباطيل وأسمار" تضمنت جملة من الآراء الهامة المتعلقة بالهوية الثقافية العربية الإسلامية وما يميزها عن الثقافة الغربية الغازية.

ثانياً: في الرؤية العامة لوضع العرب والمسلمين عند محمود شاكر:

يقول شاكر في مقدّمته لكتاب "المتنبي": "صار بّيناً عندي أننا نعيش في عالم منقسم انقساماً سافراً: عالم القوة والغنى، وعالم الضعف والفقر، أو عالم الغزاة الناهبين، وعالم المستضعفين المنهوبين. كان عالم الغزاة الممثل في الحضارة الأوروبية، يريد أن

يحدث في عالم المستضعفين تحولاً اجتماعياً وثقافياً وسياسياً فهو صيد غزير يمد حضارتهم بجميع أسباب القوة والعلو والغنى والسلطان والغلبة. والطريق إلى هذا التحول عمل سياسي محض، لا غاية له إلا إخضاع هذا العالم "المتخلف" إخضاعاً تاماً لحاجات العالم "المتحضر" التي لا تنفد، ولسيطرته السياسية الكاملة أيضاً. ومع أن هذا العمل السياسي المحض المتشعب، قد بدأ تنفيذه منذ زمن في أجزاء متفرقة من عالمنا، إلا أنه بدأ عندنا في مصر، قلب العالم الإسلامي والعربي، مع الطلائع الأولى لعهد محمد علي، بسيطرة القناصل الأوروبية عليه وعلى دولته، وعلى بناء هذه الدولة كلها بالمشورة والتوجيه. ثم ارتفع إلى ذروته في عهد حفيده إسماعيل بن إبراهيم بن محمد علي الخديوي، حتى جاء الاحتلال الإنجليزي في سنة 1882 وبمجيئه سيطر الإنجليز سيطرة مباشرة على كل شيء، وعلى التعليم خاصة، إلى أن جاء "دنلوب" (في 17 مارس 1897) ليضع للأمة نظام التعليم المدمر الذي لا نزال نسير عليه، مع الأسف، إلى يومنا هذا" (ص 28).

لم يستعمل شاكر مصطلح "التبعية" (الذي ساد في الكتابات عن العالم الثالث في الستينات والسبعينات) غير أن هذا التحليل يلامس هذه النظرية. وفي مرات قليلة يتنبه شاكر إلى صلة الوصل بين الشعوب المقهورة في البلدان المستعمرة مسلمين وغير مسلمين غير أن كل تركيزه في التحليل على المواجهة التاريخية بين الغرب والمسلمين. ورغم أن التاريخ يشهد بصحة وجود هذه المواجهة غير أن شاكراً لا يتمتع بالدقة الكافية في تأريخه للحروب الصليبية وهو خطأ ذو نتائج راهنة فادحة. وهو أيضاً خطأ شاسع نسمعه مراراً يزعم أن البيزنطيين شاركوا في الحروب الصليبية بصفتهم جزءاً من الصليبيين والحال أن الصليبيين عاملوا الإمبراطورية البيزنطية التي كانت في أضعف حالاتها وعاصمتها القسطنطينية معاملة وحشية ناتجة عن توجههم العدواني العام وانعدام أي مفهوم للتسامح الديني عندهم –خلافاً للشرق عموماً وللإسلام خصوصاً –فالكنيسة الأورثوذكسية كانت بالنسبة إليهم خصماً لا يقل في خصومته عن الإسلام– ومن أسباب ذلك أيضاً السبب الحقيقي لحركتهم وهو السطو والسرقة والغصب والقرصنة.

أما النتائج الراهنة لهذا الخطأ فنجدها في توجه يحس به القارئ دون أن يكون صريحاً للشك في ولاء المواطنين المسيحيين عندنا للوطن وهو توجه مؤسف جداً بل هو توجه مدان يتناقض مع حقيقة توجه التيار التأصيلي العربي المنشود.

وفي كتاب "أباطيل وأسمار" يصف شاكر الغزو الأوروبي للعالم الإسلامي بأنه "غزو خفي الوطء، بعيد المرمى، طويل الأجل، لم يكن غزواً بالمعنى الذي كان الناس يعهدونه يومئذ، أو الذي نعهده إلى اليوم، لم يكن جيوشاً وجحافل لها صليل يقعقع ونقع يثور، فتدك في زحفها الحصون حصناً حصناً، حتى تفرغ من الأرض كلها في شهر أو شهرين، أو عام أو عامين. كان غزواً أقل ما فيه نكاية هو "الجيوش"، وأبلغه افتراساً هو "التجارة"، وأفتكه بالإنسان هو "التبشير"(183).

وهو رؤية للظاهرة الاستعمارية لا نكاد نجدها في جيل محمود شاكر من مثقفي الجامعة المصرية –فقد كانت مواقفهم تتراوح بين دعوة صريحة لاستمرار الاستعمار –لطفي السيد– وبين دعوة للالتحاق بالغرب ونبذ الشرق– طه حسين وسلامة موسى – ورؤية لبرالية تتوهم أن العلاقة مع الغرب علاقة ندية أو يمكن أن تصبح ندية بتغيير بسيط، وهذا ما نجده بوضوح في كتابات أحمد أمين وفي الكتابات "النظرية" لتوفيق الحكيم" (و "يتمتع" هذا الأخير بسطحية خارقة تجعلنا نعجب ممن يعده كاتباً كبيراً بل مفكراً أيضاً.. ومنهم اليساريون الذين اهتموا بالحوار معه في مطلع السبعينات).

وعلى نقيض هذه اللبرالية التي كانت موضوعياً أو ذاتياً ترسخ النظام الاجتماعي السياسي التابع فإن شاكراً أظهر رؤية صائبة للظاهرة الاستعمارية بأبعادها التي غطت عليها كتابات ما يسمى "بعصر النهضة". وحتى في المرحلة اللاحقة، مرحلة الحركات الوطنية المعادية للاستعمار، فإن الطبيعة التبعية للنهضويين لم يتم التركيز عليها فقد ساد الوهم بأن النهضويين كانوا يريدون التصدي للاستعمار الغربي عبر تحديث المجتمع ولم تتم رؤية العلاقة الحتمية بين استيراد ثقافة الغرب والتبعية له (كان مفكر قديم هو ابن خلدون أوعى حين قال "إن التقليد من علامات الاستيلاء!").

يستشهد شاكر برأي "إليوت" موافقاً عليه أن "ثقافة الشعب، ودين الشعب، مظهران مختلفان لشيء واحد لأن الثقافة في جوهرها تجسيد لدين الشعب، وأن السير إلى الإيمان الديني عن طريق الاجتذاب الثقافي ظاهرة طبيعية مقبولة ("أباطيل.." ص 217).

"الاستعمار" و"التبشير" و"الاستشراق" ثلاثة أسماء لحقيقة واحدة، يقول شاكر، وهو يهتم بظاهرة "التبشير" ويفهمها فهماً أعم

من مجرد قيام مجموعة من القسس بالدعوة إلى دينهم ونشر عقائده، وهو بهذا المعنى قليل التأثير في العالم الإسلامي إذ كان تحوّل المسلمين إلى المسيحية شيئاً نادراً (وإن كان نجاح "التبشير" أكبر في صفوف المسيحيين العرب، وهذه الحقيقة الهامة تغيب عن بال "الإسلاميين" في عصرنا بسبب فهمهم ضيق الأفق للصراع مع الاستعمار الغربي كصراع مع "المسيحية" مما يجعلهم لا يرون التأثير الثقافي الغربي في المسيحيين العرب وتحويلهم عن عقائدهم "الشرقية" المتميزة تاريخياً، وهذا التأثير جعل بعض المثقفين من تلاميذ الإرساليات دعاة للاستعمار الثقافي، وهذه العملية تهم المسيحيين كما تهم المسلمين. وقد بلغ ضيق الأفق باليساريين عندنا أنهم ناصروا التيارات المناصرة للإنجليز في الكنيسة القبطية ضد البابا القبطي وهذا الصراع مستمر إلى الآن وتلعب به الأيدي الصهيونية التي لا يعجبها الموقف الوطني للبابا شنودة من الكيان الصهيوني وغيره).

شاكر يهتم بما يسميه "التبشير الثقافي" وهو القضاء على الإسلام بنشر الثقافة الغربية ونمط الحياة الغربي وفصل المسلمين عن تاريخهم وماضيهم.

وبند أساسي في هذا التبشير هو القضاء على اللغة العربية إما بتدريس اللغة الأجنبية وترسيخها كلغة تعليم أو بالدعوة إلى العامية التي لم تزل تتردد بين عرب معجبين بالغرب "الطهطاوي" إلى مبشرين ثقافيين مثل "سبيلا" و "ويلككس" إلى سلامة موسى ولويس عوض (وبإمكان القارئ أن يعد أسماء أخرى في بلاد أخرى).

ليس "التبشير" بمفهوم شاكر إذن دعوة للدين المسيحي: "إن توهم "التبشير" دعوة للدين المسيحي أمر باطل، بل هو أحد أدوات الاستعمار الغربي في آسية وإفريقية، ولا يهمه من الدين إلا الغلبة بأي أسلوب كان، حتى يكفل سيادة الحضارة الغربية على حضارات الأمم، ولا سيما أكبر حضارة في عالمنا نحن، وهي الحضارة الإسلامية" ("أباطيل.." ص 253).

على أن شاكراً لا يبدو منسجماً في هذا الفهم فهو يعود إلى فكرة نشر المسيحية كهدف بحد ذاته للغرب، أي بغض النظر عن الغلبة والسيادة. وكاتب هذه السطور لا يرى تبرئة الغرب من التعصب الديني الموروث تجاه الإسلام كما يفعل مثقفون كثيرون عندنا (مثلاً جلال العظم) ولكنه لا يرى حصر الموضوع في الصراع الديني كما هي وجهة النظر السائدة عند الإسلاميين، والأحسن فهم الصراع في تعقيداته التي تتضمن عوامل تاريخية ودينية واقتصادية واستراتيجية، وفهم الممارسات السياسية الغربية لا يمكن بغير رؤية هذه العوامل كلها (على الأقل إذا أردنا أن نفهم كيف دعم الغرب لفترة طويلة حركات سياسية إسلامية بسبب عدائها للشيوعية!).

وإذا فهمنا "التبشير" هذا الفهم المعمّم جاز لنا أن نقول إن التبشير إذا كان بمعناه الضيق قد أخفق في البلاد الإسلامية إخفاقاً ذريعاً فإنه قد نجح بمعناه العام نجاحاً باهراً. وقد رأى ذلك "زويمر" فيما ينقله عنه محمود شاكر: "ينبغي للمبشرين أن لا يقنطوا إذا رأوا نتيجة تبشيرهم للمسلمين ضعيفة، إذ من المحقق أن المسلمين قد نما في قلوبهم الميل الشديد إلى علوم الأوروبيين وتحرير النساء" ("أباطيل.." ص 254).

هذا النجاح الباهر لم يجد بعد من يصفه: التهديم الذي جرى في كل نواحي البنية الاجتماعية –الثقافية للبلاد الإسلامية وإن من حسنات "أبي فهر" (محمود شاكر) أنه تنبه إلى ذلك. يقول: "لم ينتصب أحد لوصف هذا التدمير المفزع الذي يشترك في جريمته مثقفون كثيرون، في الأدب، وفي العلم، وفي التاريخ، وفي الفلسفة، وفي الاجتماع، وفي السياسة، وفي الفن كله من مسرح وسينما وموسيقا وغيرها(...) وقد زاد الأمر فلم يبق مقتصراً على التعليم والكتابة والتأليف والصحافة، بل دخل كل بيت دخولاً مفزعاً عن طريق الإذاعة والتلفزيون، بلا رقيب ولا حسيب" ("المتنبي" ص 45- الهامش).

"وصف هذا التدمير" وتتبع آثاره ضروري لمن يريد أن يبني بناء أصيلاً ويحدد التجديد الأصيل الذي وصفه الأستاذ شاكر فأحسن وصفه: "التجديد لا يمكن أن يكون مفهوماً ذا معنى إلا أن ينشأ نشأة طبيعية من داخل ثقافة متكاملة متماسكة حية في أنفس أهلها، ثم لا يأتي التجديد إلا من متمكن النشأة في ثقافته، متمكن في لسانه ولغته، متذوق لما هو ناشئ فيه من آداب وفنون وتاريخ، مغروس تاريخه في تاريخها وفي عقائدها، في زمان قوتها وضعفها، ومع المتحدر إليه من خيرها وشرها، محساً بذلك كله إحساساً خالياً من الشوائب، ثم لا يكون التجديد تجديداً إلا من حوار ذكي بين التفاصيل الكثيرة المتشابكة المعقدة التي تنطوي عليها هذه الثقافة، وبين رؤية جديدة نافذة، وحين يلوح للمجدد طريق آخر يمكن سلوكه، من خلاله يستطيع أن يقطع تشابكاً من ناحية ليصله من ناحية أخرى وصلاً يجعله أكثر استقامة ووضوحاً، وأن يحل عقدة من طرف ليربطها من طرف آخر

ربطـــــــــاً يزيـــــــــدها قـــــــــوة ومتانـــــــــة وسلاســـــــــة" (مقدمـــــــــة "المتنبـــــــــي" ص34-35).

وهذا تعريف في غاية الأهمية لما أسميه "التجديد التأصيلي" وفيه دقة في التحليل مثيرة للإعجاب (فلعل "أبا فهر" لم يذكر لنا عبثاً غرامه القديم بالرياضيات في عهد الصبا!)

وإنني لأدعو القارئ إلى المقارنة بين صيغة شاكر هذه وصيغة طه حسين الشهيرة في كتابه "مستقبل الثقافة في مصر": "نسير سيرة الأوروبيين ونسلك طريقهم لنكون لهم أنداداً ولنكون لهم شركاء في الحضارة، خيرها وشرها، حلوها ومرها، وما يحب منها وما يكره.."

صيغة طه حسين بسيطة، مفرطة في البساطة: نسير سيرتهم ونكون مثلهم وهكذا يتم بجرة قلم التخلص من هذه الثقافة المتميزة واستبدالها بالثقافة الأوروبية أما صيغة شاكر فأكثر تعقيداً. إنها تجد نفسها إزاء شيئين: الماضي والمستقبل. كيف نحتفظ بالأصول وكيف نجدد على الطريقة التأصيلية لا على الطريقة الاستلابية التغريبية التي دعانا إليها "نهضويون" مثل سلامة موسى وطه حسين (في إحدى آرائه، هذه الآراء كانت تتغير أحياناً) والتبسيط المفرط والمضلل والأفكار الخاطئة التي يراد منها أن تصبح بديهيات أو مسلمات بكثرة التكرار (مثلاً "المسلمة" القائلة إن كل شيء في الغرب مرتبط ببعضه يؤخذ كله أو يترك كله) هي السمات المميزة للثقافة العربية الحديثة وللنهضويين من شبلي شميل حتى صادق جلال العظم وأشباهه من الأقل شهرة (دون أن يكونوا أقل منه "أصالة" و "موهبة" مثلاً الذين يعيشون في أوروبا من "المثقفين" العرب).

ثالثاً: مقدمات التأصيلية في الثقافة العربية عند محمود محمد شاكر:

التيار التأصيلي في الثقافة العربية يجب أن يكون بناء في مختلف جوانب هذه الثقافة، وأعمال هذا التيار ذات الطابع السجالي مع "الحداثة" العربية مثلاً أو مع الاستشراق أو مع الكتابات العنصرية المعادية للعرب أو الإسلام هي ذات طابع تمهيدي وحسب إنها تمهد الأرض للبناء وليست هي البناء نفسه (ويا ليت الظروف المناسبة تجيء سريعاً فلا نعود بحاجة إلى هذه الكتابات كما لا نعود بحاجة إلى آلات تمهيد الأرض بعد أن ينتهي التمهيد ونشرع في البناء) ومع ذلك فإن للموقف التأصيلي مقدمات نفسية وفكرية لا بد له من أن يقوم عليها أعد منها نوعين اثنين توافرا عند الأستاذ شاكر:

أ – مقدمات نفسية: محبة الذات والثقة بالنفس

العجول يتخيل أن محبة الذات أمر بديهي تقتضيه سنة حفظ البقاء، والقاعدة أن المرء يحب نفسه ويفضلها على غيرها. وللاختصار ولعدم الإطالة في هذا الموضوع الذي بحثه مطولاً في أماكن أخرى أقول: القاعدة في الثقافات المستلبة هي العكس: إن المرء يحتقر ذاته وأهله ومجتمعه ويحب الذات الغازية ومجتمعها. يرى كل شيء يميزنا قبيحاً، غير منطقي، لا معنى له ولا مبرر، وهو السبب في كل مشاكلنا الاجتماعية والسياسية الخ.. ويرى كل شيء يميز الغالبين جميلاً، منطقياً، هو السبب في كل ما يتمتعون به من تغلب، حتى لو كانت هذه الميزات عرضية. وبإمكان المرء أن يسوق أدلة مطولة من تاريخ النظر العربي الاستلابي (المستمر حتى الآن) جعلت فيه حتى ميزات من نوع برودة الجو ميزات تسبب التفوق الحضاري (لو كانت الحضارة العربية هي المتغلبة لظهر عند الأوروبيين من يفسر التفوق العربي بحرارة الجو!).

وعلى عكس هذه المقدمة النفسية للتيار المستلب (بفتح اللام) فإن المقدمة النفسية للتيار الثقافي التأصيلي هي محبة الذات الحقيقية والثقة بها، ورؤيتها في تمايزاتها، ورؤية المنطق الذي يحكم "تفاصيلها الكثيرة المتشابكة المعقدة".

هذا التفهم لتفاصيل ذاتنا الثقافية الحقيقية يكسبنا ثقة بالنفس، وقد رأى القارئ كيف كانت دراسة شاكر المعمقة للتراث العربي سبباً في أن يرى بسهولة تهافت النظر الاستشراقي إلى التاريخ العربي والإسلامي. على أنني في هذه النقطة أرى أن الرؤية العربية لأبي فهر أعمق بكثير من رؤيته الإسلامية، وأعني بذلك ضحالة معلوماته، كما بدت لي، عن تاريخ الإسلام بما هو تاريخ مجموعة كبيرة من الشعوب الشقيقة التي ساهمت كلها بنصيب في هذا التاريخ. وبسبب هذه الضحالة نجد عند الأستاذ شاكر استعمالاً متسرعاً لمصطلح "الأعاجم" ويبدو هذا خصوصاً في كتابه عن المتنبي حيث يفهم منه بعض العداء لشعوب

إسلامية هي شريك أساسي في هذه الحضارة وهي مركب من مركبات ذاتنا الحقيقية، ولا نحتاج إلى ضرب أمثلة على هذه الشراكة فهي واضحة وضوحاً بديهياً. وأقول: إن هذا تسرع من الأستاذ شاكر وليس وجهة نظر ثابتة عنده لأنه كثيراً ما يستشهد بالدور التركي مثلاً ويأخذ على الحضارة الغربية أنها تفرق بين الأجناس ("أباطيل..." ص 230).

يستشهد شاكر بقول لسلامة موسى في كتابه "اليوم والغد": "ينبغي أن لا يغرس في أذهان المصري أنه شرقي، فإنه لا يلبث أن ينشأ على احترام الشرق وكراهة الغرب، وينمو في كبرياء شرقي، ويحس بكرامة لا يطيق أن يجرحها أحد الغربيين بكلمة" وأيضاً: "الرابطة الشرقية سخافة والرابطة الدينية وقاحة والرابطة الحقيقية هي رابطتنا بأوروبا" ("أباطيل.." ص 148).

وعلى العكس من هذا الموقف الداعي إلى مكافحة الغيرة على الذات وعدم محاولة الدفاع عنها كان موقف شاكر منذ البداية موقف "المدافع عن أمته العربية الإسلامية" وهذا الموقف النفسي أراه موقفاً مؤسساً للاتجاه التأصيلي (وإن كنت أجد من الواجب التحذير من الوقوع في موقف شوفيني فالثقة في الذات تتضمن أيضاً احترام الثقافات الأخرى).

ب-مقدمات معرفية: الرؤية الدقيقة للاختلاف الثقافي.

في سجال محمود شاكر المطول مع لويس عوض الذي تألف من مجموع مقالاته مجلد كبير من جزئين (نشره شاكر بعنوان "أباطيل وأسمار" كثير من الإنشاء الساخر الهجائي الذي يشتت الموضوع ولا يحتاج إليه القارئ (وإن كنت لا أرى من حق المصطادين في الماء العكر أن يتخذوه حجة لإهمال جوهر المحاجات الشاكرية. إن شاكراً قد "ضبط لويس عوض متلبساً" بأنواع من الجهل هيهات أن تفيد في تغطيتها تهجمات أصحاب عوض والمعجبين به.

ما أثار إعجابي في هذه المساجلة العنيدة المطولة مع لويس عوض (وآخرين أحياناً ممن دخلوا على الخط مثل مندور والحكيم وغيرهما) والتي نشرت كما قلنا أولاً في مجلة "الرسالة" هو الإحساس الدقيق بالاختلاف الثقافي. وآمل أن أوضح للقارئ فوراً ما أعنيه بهذا الاختلاف بصورة عامة ولكن التفصيل لا يمكن أن تفيه هذه الدراسة حقه.

إذا كانت كلمات اللغة تعرف ظاهرة "الترادف"، أي اشتراك لفظين في معنى واحد، فإنها تعرف ظاهرة معاكسة هي ظاهرة "الاشتراك"، وهي اشتراك معنيين مختلفين بلفظ واحد. والإشكال في ظاهرة الاشتراك هو أنها مولد سوء التفاهم. الاشتراك إذن هو اتحاد "الدال" واختلاف "المدلول".

وفي العلاقات بين الثقافات المختلفة تبرز للعيان ظاهرة اشتراك حين تتشابه في الاسم أو الشكل بعض مكونات ثقافتين مختلفتين وتختلفان في المضمون وينشأ هنا أيضاً سوء فهم أو سوء تفاهم (سوء التفاهم هو سوء فهم متبادل!).

سوء التفاهم الناتج عن ظاهرة الاشتراك لا يخص العلاقة بين ثقافتين مختلفتين كلياً (الغرب والإسلام) أو جزئياً (فلاحينا وأهل مدننا مثلاً) فقط بل يخص أيضاً العلاقة مع التاريخ. وقد تنبه إلى ذلك ابن خلدون ولاحظه في مقدمته في جملة ملاحظاته العبقرية حين تكلم عن "دور الغفلة عن تغير الزمان في أخطاء المؤرخين".

إن التنبه لظاهرة "الاشتراك الثقافي" مقدمة معرفية ضرورية للتيار التأصيلي فبدونها تضيع الحدود وتتشوه المكونات الثقافية بألوان من النشازات الغريبة. وقد تنبه لهذا محمود شاكر وسنضرب للقارئ أمثلة على نضال محمود شاكر ضد هذا الالتباس الثقافي الناتج عن غباء أحياناً وعن سوء نية أحياناً أخرى.

أ – نقد (المركزية الأوروبية) عند توينبي:

يقول شاكر: "آفة العقل الأوروبي، أنه لا يرى في الدنيا إلا نفسه، ولا ينظر إلى الحضارات إلا من خلال ماضيه وحاضره" وهذا التنبه للظاهرة التي نسميها نحن الآن "المركزية الأوروبية" هو من فضائل شاكر المرموقة حقاً وهي دليل إضافي على تميزه عن أفراد جيله في نقاط حاسمة.

توينبي يقول إن اللغة العربية الفصحى هي "اللغة الدينية" للمسلمين وشاكر يقول: "توينبي معذور، حين يعد اللغة الفصحى هي اللغة الدينية لجميع البلدان الإسلامية حتى تلك التي لا تستخدمها في التخاطب. ومن العبث أحياناً إفهام العقل الأوروبي بعض الحقائق التي لا تطابق ما يتصوّر" ("أباطيل.." – ص 237).

وسبب هذا الالتباس هو الاشتراك بين دالين لهما مدلولان مختلفان: إن "الكتاب المقدس" هو في أوروبا كتاب للتعبد والصلاة لا يكاد يستخدم في غير ذلك على حين أن القرآن كتاب موجه لكل نواحي الحياة الخاصة والعامة عند المسلمين ومن هنا فإنهم لا يتعبدون بتلاوته وحسب ولكنه يطلب منهم أيضاً فهم القرآن لتطبيقه في الحياة وقد جاء الالتباس من المقارنة بين ظاهرتين متشابهتين في الشكل: تلاوة كل من الأوروبيين وأغلب المسلمين لنصوص دينية بغض النظر عن معناها وقاد هذا إلى سوء الفهم الخاص بظاهرة الاشتراك: الافتراض بأن تشابه الدالين يعني تشابهاً في المدلولين أيضاً.

ب–نقد شاكر لاستعمال ألفاظ (الخطيئة) و (الخلاص) و (الفداء) و (الصلب) في الشعر العربي الحديث:

شعراؤنا الحديثون يتعاملون في كثير جداً من الحالات مع الكلمات بطريقة الطفل الذي يعجبه بريق الأشياء ويغفل عن مضمونها فتراهم يسارعون إلى الكلمات البراقة التي فيها جديد وتوحي بمضمون عميق قد يكون سراباً.

وفي عهد شاكر (منتصف الستينات، تاريخ نشر المساجلة التي نحن بصددها) ساد عند الشعراء استعمال ألفاظ "الخطيئة" و "الخلاص" و "الفداء" و "الصلب" فتصدى لهم "أبو فهر" بنقد تحليلي صائب نلخصه فيما يلي: إن هذه الألفاظ ذات دلالة محددة مستندة إلى العقيدة المسيحية وليس لها تاريخ أو أثر في حياة المسلمين كتاريخها وأثرها في حياة المسيحيين. وهو يشرح شرحاً جيداً أميناً هذه الكلمات الأربع وفقاً للعقيدة المسيحية (ومن مزايا شاكر المشكورة أمانته فهو ينقل بدقة وبلا تحريف الردود عليه ولا يتجاهل شيئاً منها فلا يضعه أمام القارئ) ويبرهن أن معناها اصطلاحي يختلف عن معناها اللغوي فالخطيئة هي خطيئة آدم ورثها البشر والفداء والصلب هما عند المسيحيين ما تجشم عبئهما السيد المسيح لتخليص البشر من "الخطيئة" وهذه المعاني غير موجودة في الذهن الإسلامي الذي لا يؤمن بتوارث الخطيئة ولا بضرورة الفداء الخ..

وهذا الإيضاح لا يعني أي موقف من العقيدة المسيحية وإنما السؤال الذي يسأله شاكر هو: "ما الذي ألزمهم هذه الألفاظ الأربعة، ولم يضعوا مكان "الخطيئة" مثلاً "الإثم" أو "الذنب" أو "الحوب" أو "المعصية" أو "الزلة" أو ما شئت؟ وكيف تواطؤوا، على تباعد الديار والأوطان، على هذه الكلمة، وأي سحر فيها؟ ولم قالوا "الفداء" وأكثروا، ولم يقولوا قط "الكفارة"؟ ولم قالوا "الصلب" و "الصليب"، ولم يقولوا "الشنق" و "المشنقة" وهي أشهر وأعرف وأكثر استعمالاً إلى اليوم؟ ولم قالوا: "الخلاص"، ولم يقولوا "النجاة"؟

هذا التواطؤ على اختيار هذه الألفاظ الأربعة من بين البدائل العديدة دليل عند شاكر على أن الأمر ليس مصادفة. ("أباطيل.." ص 215)

شاكر يرى أن في الأمر مؤامرة تبشيرية يتم فيها إدخال عقائد مسيحية خلسة عبر إدخال كلمات دالة عليها.

وبرأيي فإن في هذا مبالغة ولكن هذا المثال مهم ويحسن بنا النظر إلى حقيقته بصورة مختلفة قليلاً: إن هذا المثال هو فيما أرى أحد الأمثلة على التفضيلات الجمالية الاستلابية فإن "الصلب" أجمل عند المستلب من "الشنق" لأن "الصلب" هو من مصطلحات ثقافة الغالبين، الغرب، على حين أن الشنق عادة من "عاداتنا" (وأنعم وأكرم!) وبالمثل الكلمات الأخرى. والقاعدة واحدة: "الإفرنجي برنجي"، "زامر الحي لا يطرب" ولا يتخيل أحد أن هذا التفضيل الجمالي يخص المسيحية بحد ذاتها فما كان المسلمون ليروا هذه الألفاظ جميلة بحد ذاتها لو لم يكن الإسلام دين أمة في وضع هزيمة ولو لم تكن المسيحية دين الغالبين.

ج– نقد شاكر لاستعمالات كلمة (الدين):

يتتبع شاكر ببحث صبور المفهوم الإسلامي لكلمة "دين" ليميزه عن الاستعمال الغربي لهذه الكلمة "فمن أجل ذلك رأيت أن أكتب هذه الكلمات، ثم أتبعها ببعض البيان عن معنى "الدين" عندنا، وهو، وإن لم يكن مجهولاً منذ جاء رسول الله صلى الله عليه

وسلم بالحق من ربه، إلا أنه قد انتهى إلى أن يكون كالمجهول، بعد أن غلبت على ديار الإسلام حضارة نابعة من تراث أهل الكتابين المذكورين في كتابنا المنزل، وذلك لأنهم يستخدمون لفظ "الدين" للدلالة على شيء يأبى ديننا نحن أن يسلم بدلالاته إباء مطلقاً. ثم شاع اللفظ عند عامة أهلنا بالمعنى الذي جاء في تراث أهل الكتابين، فدخل على معنى "الدين" ما ليس منه، وحدث اختلاط وفساد، كلاهما يؤدي إلى سوء التفكير، وإلى ضلال النظر عن الحق الذي أمرنا باتباعه" ("أباطيل..." ص 525).

ولن نسوق هنا تفاصيل هذا التحليل المطول الصبور لما يفهمه كل من "المسلم" و "المسيحي" و"اليهودي" و"المجوسي" لهذه الكلمة بحيث لا يفهم الواحد منهم من دين الآخر إلا ما هو مشترك من التعبد لرب دون ما هو مميز لكل دين على حدة. ما نريد التركيز عليه هو شعور شاكر الحاد بضرورة التمييز بين المعاني المختلفة للألفاظ:

"نحن أحوج ما نكون إلى الدقة والتغلغل والنفاذ إلى أعماق المعاني والألفاظ، بلا حيرة ولا بلبلة ولا عي عن بلوغ أقصى ما نطيق من التمييز" ("أباطيل.." ص 526).

وفي الكتاب متابعة لألفاظ أخرى مثل "الرجعية" و "الثقافة" و "السلفية" وتتبع مختصر لتاريخ استعمالاتها يبلغ من رهافة الحس التاريخي والنسبي ما يجعلنا نأسف لضياع قسم كبير من جهد شاكر في الكتابة الإنشائية الهجائية التي ترهق القارئ من جهة والتي تجعلنا نأسف لتبدد جهود هذا الكاتب الموهوب في مثل هذا الإنشاء غير المفيد من جهة أخرى. وليته صرف هذا الجهد في ابتكار تحليلات دقيقة مثل التي قدمناها في هذا المقال إذاً لكانت خدمة لا تقدر بثمن لهذه الثقافة العربية.

خاتمة:

يقول محمود شاكر في مضمار نقده لتوينبي: "العقل الذي لا يتصور أن الحياة البشرية قادرة على صنع الحضارات، بلا استناد إلى "طريقة العيش الغربية" و "اعتناق مبادئ الحضارة الغربية"، عقل قد أسقط من حسابه أن الحضارات قامت وبادت من قبل أن تكون الحضارة الغربية وأصولها جميعاً على ظهر الأرض، وأن هذه الحضارة إذا بادت واستؤصلت، فالإنسان أياً كان بعد ذلك، قادر على أن يبني حضارة وجديدة تناقض هذه الحضارة الغربية في "طريقة العيش"، وفي "المبادئ" التي تدعيها" ("أباطيل.." ص 229).

وأقول: إن لهذه الحضارة الغربية إبداعات هائلة ومحاسن لا يمكن ولا يجوز إنكارها لصالح البشر غير أن جوانبها اللا إنسانية ما عادت تخفى على حكماء الغرب قبل أي أحد آخر وربما أكثر من أي أحد آخر وإن ترك المجال لتجارب حضارية أخرى وعدم محاولة قهر هذه التجارب المختلفة لصياغة البشرية كلها على القالب الغربي هو أمر فيه الخير للبشر كلهم بما فيهم إنسان الغرب.

لكن العقل مع الأسف ليس هو المقرر الوحيد للتاريخ البشري وينبغي للتجارب الحضارية أن تثبت أهليتها للحياة ليس فقط بمزاياها الذاتية بل أيضاً بقدرتها على حفظ الذات والدفاع عنها في وجه التهديدات الخارجية وهذا ما أثبتته تجارب حضارات شعوب أمريكا الأصلية التي هي في ذاتها لم تكن أقل قيمة أخلاقية أو حتى أقل تقدماً في مجال العلم والتقنية من الحضارة الغازية وليس كما زعم الفاتحون وصدقناهم نحن. إن هزيمة الحضارة لا تعني أن الحضارة المهزومة أقل قيمة بذاتها فحامل البندقية يغلب حياً أعزل دون أن يدل ذلك على أنه، لأنه غلب كل أفراد الحي، "أحكم الجميع" أو "أكثرهم تقدماً" وكل هذا صحيح ومهم ولكنه مع الأسف لا يكفي. التأكيد على الهوية العربية لا يكفي ليأكل العرب خبزاً أو ليهزموا من يريد بهم شراً. إن الهوية لا غنى للإنسان عنها ولكن ليس بالهوية وحدها يحيا الإنسان!

مع ذلك يبقى العمل على مضمار الوعي والثقافة مهماً ولا غنى عنه ويبقى أمام التيار التأصيلي العربي مهمة إثبات أنه قادر على البناء كما هو قادر على التصدي للاستلاب الثقافي.

محمد شاويش

قراءات... قراءات... قراءات

(معد الجبوري) بين

الإشراق الصوفي والإرباك

لَوْ سلّمنا بأنَّ الإبداع كشفٌ لمضامينَ مطمورةٍ، ولعالمٍ خفيٍّ بحاجةٍ دائمةٍ إلى مزيدٍ من الكشف، وأنه انطلاقٌ من عقالِ الكبتِ نحو فضاءِ الحرية، لوجدْنا أنَّ الإبداعَ وعشقَ الحريةِ صنوان؛ والإبداعُ الشعري يتجلى في إعادة ترتيب الكلمات وتقديمها في سياقٍ جديدٍ صاعق. وما دافعُنا نحو الابتعاد عن العبارات المعلوكة والصور الجاهزة، سوى تجسيدٍ لعشق الحرّية.

أوليسَ كلُّ غريبٍ، من إنسانٍ أو لفظٍ أو شيءٍ أو حركةٍ، هو مدعاةٌ الاستغراب ومثيرُ الإعجاب؟ ثم أوليسَ الفاجعُ والمدهشُ هما صلبَ نظريةِ الفنِ الأرسطيّة؟[15] وبقدرِ اقترابِ القصيدةِ وملامستِها للفاجعِ والمدهشِ، تكونُ قد بلغَت مرامي الفنِ ولامَسَت الإبداعَ الفني.

وبقدر ما تكشفُ الكلماتُ عن وجهٍ جديدٍ من وجوهِها الكثيرة، يبلغ الشاعرُ شأنَ الإبداع، ويمتلكُ تقنيَّةَ الإلهامِ، ويصلُ ناصيةَ التخييل.

وهذا النقد يسعى إلى إضاءة "الشعريّ" عند الشاعر "معد الجبوري" في ديوانه "كتاب المكابدات"[16]، وهو يرقى إلى جعل وجوده شجرةً وارفةً في غابةِ الأصواتِ، أو إلى شراعِ سندبادٍ، تقلع بالقارئ مطلّةً به على بعض خفايا الذاتِ، وتميطُ اللثامَ عن "الوحشيّ" الذي يموجُ في غابِ النفس وأدغالها.

هذا الوحشيُّ، الحاملُ تقنيَّةَ التخيّلِ هو هدفُنا، نسعى إلى إظهاره، محاولين الكشفَ عن بصمات الفنّ التي تميّزُ الشاعرَ عن سواه، ولعلّه ساحُ الشاعرِ الخاص، فيه يتوقُ إلى المجهول، أو بالحريِّ إلى الذاتِ البشريّة "الأنا"، الجديدةِ/ القديمة على السواء. إليها سعى الصوفيّ، فكانت هاجسَه، ارتاح أن يصفها بأنها "أرواح منفوخة في أشباح[17]". ولقد هجس "الجبوري" في مكابداته بها، وإن لم يذهبْ مذهبَ المتصوفةِ في شطحاتِهم، إلاَّ أنّه ذو منحى روحيٍ، فيه تكمنُ روحُ الثورةِ المكابِدةِ بغية تحريرِ الذاتِ حتى تصلَ بها، في بعضِ قصائده، مراتبَ الإشراق. ولم يكتفِ "الجبوريُّ" بمحاولةِ تحريرِ الذاتِ، وإماطةِ اللثامِ عن طيفِ الذاتَ، بل سعى إلى تحريرِ الآخر، فتحريرُ الأنا منوطٌ عنده بتحريرِ الآخرِ، وإثباتُ الأنا منوطٌ أيضاً بإثباتِ الآخرِ، المغيَّبِ قَصْراً عنِ العالمِ، والمشدودِ، بحكمِ الواقعِ السياسيِّ والاجتماعيِّ والاقتصاديِّ، إلى أحلامٍ لا تتجاوزُ مرتبةَ الرغباتِ، والمشدود أيضاً إلى اعتقادات "بائدةٍ"، وإرباكاتٍ حضارية، تكبّل تحرّكَهُ وتقيّد حريته ومسيرته نحو المستقبل.

هذه المسيرةُ التحرريةُ انعكسَتْ في بناءِ النصِّ الشعريِّ وبرزَت سماتُها في قصائد: "كتابَ المكابدات"، فكان الالتزامُ بالمسيرةِ السياسيّةِ والاجتماعيّةِ جنباً إلى جنبٍ مع الدعوةِ إلى الوعيِ والتحررِ عند الجبوريِّ، المحورَ الأولَ البارزَ، وموضع اهتمامنا الأولِ في دراستنِا الديوانَ.

أ – البناء الدرامي: بين الالتزام والتحرر

"معد الجبوري" مكابدٌ يقفُ عندَ عتباتِ الكونِ، يحاوُره في نبرةٍ موغلةٍ بالشفافيةِ، توحي برغبةٍ عارمةٍ في تجاوزِ الاغترابِ،

---

[15]–للتوسع: أحمد يوسف: "شعرية أرسطو في ضوء القراءة الحديثة". مجلة كتابات معاصرة، بيروت مجلد 4، عدد 15، أيلول 1992، ص 32.

[16]–معد الجبوري: كتاب المكابدات، اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1999.

[17]–ابن عربي: الفتوحات المكية. السفر الثاني. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة ص 281. تحقيق. عثمان يحي.

اغترابِ الإنسانِ عن ذاتهِ وواقعهِ، فلنعترفْ معه: ليسَتْ حياتُنا سوى سلسلةٍ من غيابٍ، وما الإنسانُ سوى كيانٍ مستهلِكٍ ومستهلَكٍ على السواء.

وقصائدُه، على نَفَسِها المسرحيِّ، قصيرةٌ ومنفتحةٌ على احتمالاتٍ وتأويلاتٍ كثيرةٍ، وكأنَّها برقٌ لا يتكرَّر، وانبجاسٌ طافحٌ من أعماقِ الغربةِ، ولكنها تتنزلُ رحابُ الالتزامِ، تنزلاً يلغي الانشطارَ الذي تعانيه

الذاتُ، بفعلِ أوضاعِها: الاقتصاديةِ والاجتماعيةِ والسياسيّةِ، بالإضافةِ إلى ضياعِها الوجوديِّ. ولعلَّ هذا الانشطارَ هوَ الصدى المباشرُ للعصفِ الذي أصابَ الذاتَ العربيةَ، نتيجةَ وجودها في تيّارِ الدولِ الناميةِ، إن لم نَقُلْ النائمة، المسلوبةِ الحقوق أمامَ المارِدِ السالبِ، المارد الغربيّ النهمِ، المستعدِّ لابتلاعِ الشعوبِ المستضعَفة.

من هنا ونتيجةً لهذا الانشطارِ والإرباكِ الحضاريِّ، انبثَقَتْ أسئلةٌ في حنايا الديوانِ، ممضّة وعاتيةٌ، انبثاقاً أضاءَ المسلماتِ المهترئةَ، وأبرزَ التمزّقَ الحادَ في الواقعِ السائد.

فمتى نتساءَلُ؟ بل متى يلحُّ السؤالُ علينا حتى لا نستطيعَ منه فكاكاً؟ تردُ التساؤلاتُ عندما تبلغُ الذاتُ الشاعرةُ المراقبةُ، ذروةَ تمزقِها الحادِّ وتصلُ بضياعِها إلى جدارٍ مسدودٍ، فتلجأُ إلى التساؤلِ الإنكاريِّ، معبّرةً عن مأساتِهَا الوجوديّةِ، شأنَ شاعرِنا الذي أفصحَ عن إحساسِهِ بالغربةِ والتشرّد:

"أعليَّ أنْ آوي إلى جسدي

وأسكن خطاي

لأصدَّ عنّي" [18]

إنَّه الطيفُ الباحثُ عن مأوى لروحِهِ وجسدِهِ، وعن مسكنٍ وسكينةٍ وأمانٍ، الباحثُ عمّن بصدّ الأعداء المنظورين والمخفّيين، فيحميه من شبحِ الزمنِ الراكضِ وراءَه، يقول:

"ما هذا الناطورُ الوقحُ

الراكضُ خلفي؟" [19]

ولكن، أنّى لـه أنْ يهربَ، وهذاءاتُ الوجوديينَ تطاردُه وتقضُّ مضجَعه، وهو الوترُ المشدودُ بينَ: وجودٍ وانمحاءٍ، أو هوَ الروحُ الشبحيّةُ وفقَ المقولةِ الحلاجيّة: "كنتُ شتىً مقسماً، فصرتُ واحداً، تقسيمي أحدَّني وتوحيدي أفردني" [20].

فهلَّ نعرفُ مفتاحَ الدخولِ لهذا العابرِ، وطيفُ الزمنِ يلاحقه ليلَ نهار، أو، هلْ نعرفُ كلمةَ السر للدخول، والإنسانُ غريبٌ عن نفسِهِ، بل هو "أغربُ الناسِ عن نفسه" [21]؟

وهو الوترُ المشدودُ بين صراعِ الأضدادِ، يبحث عن ملجأٍ، أو بالحريّ يبحثُ عن حريّتِهِ، فيفكُ أسرَ هذا السجينِ المجهولِ، فينطلقُ من منفاهُ، ويهدم جدار الغربةِ الحاجب، ويؤمِّنُ التوازنَ بين الأنا الموجودةِ أو المقيمة والأنا الغرّبةِ، يقول:

"أعليَّ أن أدنو إليّ

لكي أقرَّ الآن منّي؟!" [22]

فكيفَ يفرُّ من جسدِه؟ وكيف يدنُو من نفسِهِ؟ يبدو أنَّه يفرُّ من ماديَّتِهِ ليدنُوَ من روحِهِ، يهربُ من نشأتِهِ الطبيعيّةِ إلى نشأتهِ الروحيَّةِ التي نادى بها المتصوفةُ [23]، هرباً شجاعاً، فيه الكثيرُ من الالتزامِ بقضايا العصرِ، إنه يفرُّ من ذاتهِ ليبحثَ عن الحقيقةِ فيها، وهو لا يكتفي بنقلِ المشاعرِ والوجدانياتِ المسطّحةِ على طريقةِ الرومنسيين، بل يتحركُ في فلكٍ أكثرَ اتساعاً، راصداً مأساتَه

---

(18)–معد الجبوري: كتاب المكابدات. ص 7. قصيدة "منفى".

(19)–معد الجبوري: م. ن. ص35 قصيدة "ورائي ورائي".

(20) –fouis mossigmon: Essai sur lea origines de la mytique musulmane. Filraivie phylosphique Pariu 1968.P446.

(21)–نيتشيه: أصل الأخلاق وفصلها المؤسسة الجامعية، بيروت، 1983، ص 131.

(22)–معد الجبوري: م. س. ص 7. قصيدة منفى.

(23)–يؤمن ابن عربي بالنشأتين الطبيعية والروحية: نشأة الدنيا ونشأة الآخرة، للتوسع: ابن عربي: والفتوحات المكية. السفر3، ص 378 و388.

الوجوديَة، ومؤسساً ذاتاً فاعلّةً، وباحثاً عن الوعيِ المكثّفِ الذي يسمو بالإنسانِ إلى أوج إنسانيته، فتتحرّر الذاتُ، ولا تهدأُ إلا عند نقاطِ الاستفهامِ والتعجّبِ، في بناء شعريّ صادمٍ، وتتحولُ الأنا الشاعرةُ المقيّدةُ، إلى رفاتٍ من رؤيا طليقةٍ ويقول:

"طليقٌ كالمترو في آخرِ ساعاتِ الليلْ

مسكونٌ بالجوعِ الوحشيّ

يحيا في أقبيةِ الأحلام" [24]

هنا تنطلقُ الروحُ مرّةً، وتنفلتُ من إناءِ الجسدِ ساميةً نحو مراتبِ الإشراقِ، وتصبح نقيّةً بالحقيقةِ، مالكة خطوها ومستقبلها، مثلما دعا إليها الفرعونيّ القديمُ" [25]:

هدأ العصفُ

جسمي يغادرُ قلعتَه الحجريّة" [26]

بهذا الهدوءِ تعلن الروحُ انتصارَها، مأخوذةً بالعصفِ؛ بدوارِ اللانهائيِّ، ويغادرُ الجسدُ قلعتَه الحجريَّةَ، تدشيناً لمملكةِ الروحِ المشرقةِ، يقولُ:

"لا بدَّ من وقتٍ

يرجُّ البحرُ فيَّ

أنا الذي أطلعتُ وعدَ الموجِ

في حجرٍ

وسقتُ البرقَ للإزميلِ

كيف تشابكَتْ من حولي الأشناتُ، كيف البرقُ يحرقُ

من يدي؟" [27]

إنهُ الحلمُ، أو طابعُ الحلم الذي تفيقُ منه، فيفاجئك تحولُ العالمِ ورحيلُ الأشياءِ، وقدرةٌ على امتلاكِ الكونِ برقّةِ هدبٍ، إنها قدرةُ بلوغِ دائرةِ الإشراقِ الصوفيّةِ، شأنَ النفري، في قوله[28]. وقال لي، أُقعدْ في ثقبِ الإبرةِ ولا تبرحْ، وإذا دخل الخيطُ في الإبرةِ فلا تمسكْه، وإذا خرَجَ فلا تمدّه، وافرحْ فإني لا أحب إلاّ

الفرحان"(14) ويبدو أنَّ الشاعرَ، هو بانتظارِ هذا الفرحِ أو بالحريِّ، هو بانتظارِ المطرِ، الغيثِ الذي يقلبُ الأوضاعَ، ليقفزَ من نافذةِ سجنِه، نحو الهواءِ الطلْقِ، نحو فضاءِ الحريّةِ، مفلتاً من ثعبانِ الخوفِ، محاولاً رؤيةَ الأمورِ من منظورٍ مختلفٍ وجديدٍ، فيقطفُ من ثمارِ الغيبوبةِ، وكأنّه الرائي الأولُ، ويبتكر الخطواتِ الاستكشافيةَ الأولى، محققاً هاجسَ الريادة:

"فأدخلُ

وأفترسُ اللحظاتِ، أبتكرُ الخطواتِ الأولى" [29]

والبناءُ الدراميُّ في قصائدِ "الجبوري"، يتجسّدُ منذُ بدايةِ الديوانِ، في القصيدةِ الأولى منه، ويلامسُ الرؤيا المحرّرةَ التي تهدِّدُ بإيقاظِ المجهولِ، الفضيحةِ، وكأنّ في أعماقِنا، تخوّفاً مهولاً من اختراقِ الصمتِ. فكيفَ الخروجُ من جنّةِ الصّمتِ إلى جحيمِ الكلامِ؟. يقول:

"ها أنذا أشتري بجنّةِ الصمتِ جحيمَ الكلام" [30]

[24]–معد الجبوري: م. ن. ص 17. قصيدة بطاقة للسيدة الجرية.

[25]–برت أم هرد: كتاب الموتى الفرعوني من بردية آن. تر فيليب عطية. مكتبة مدبولي. ط1. القاهرة. 1988. ص100.

[26]–معد الجبوري: م. س. ص 69. قصيدة هواجس ليلية.

[27]–معد الجبوري: م. ن. ص 109. قصيدة جمرةٌ أخرى.

[28]–النفري: المواقف والمخاطبات. تحق. آرثر أربري. المؤسسة المصرية. القاهرة. 1985. ص 137.

[29]–معد الجبوري: م. س. ص 32. قصيدة أحكي عن الساحرة الأولى.

إنه شاعرُ الثورةِ والإشراقِ، مكابداتُه قصائدُ ذاتُ أبعادٍ جماليّةٍ تستندُ إلى طاقاتِ الكلماتِ وعلاقتِها وحركتِها، لنحيطَ بمسيرةِ الشاعرِ وإشراقهِ، مع النفاذِ إلى عمقِ التجربةِ الثائرةِ على الواقعِ من غيرِ سقوطٍ في الرتابةِ أو التكرار. والقانونُ السائدُ في ديوانِ المكابدات؟ بناءُ القصيدةِ الذي يشدُّ مفاصلَ النصِ، ويجمعُ الالتزامَ الثوريّ بالإشراقِ الداخليِّ جمعَ ألفةٍ وانسجامٍ.

ب- الجبوريُّ بين الإشراق والثورة:

الشاعرُ رومانسيٌّ بطبعهِ، ولكنّ ماديَّةَ الواقعِ هي العلمُ الطاغي والظاهرُ أمامَ العيانِ، والشاعر يريد أن يحقّق البراءة شعراً، ولكنَّه مشدود إلى جرمه الأرضيّ، إلى جسديّته الفانية التي تلحّ عليه بمتطلباتها.

ضمن هذه الازدواجية، كمن العالَمُ الشعريُّ، قديماً وحديثاً، وإن اختلفَتْ بعضُ المقاييسِ الشعريّةِ بين زمنٍ وآخر.. فالشاعرُ يبحثُ عن الحقيقةِ في ذاتهِ والموجوداتِ بلوغاً المطلق. وهو مطالبٌ بألاَّ يكتفي بنقل المشاعر والوجدانيَّات المسطّحة، بل أن يتحرّك في فلكٍ أكثر اتساعاً، راصداً تحرّكاتِ الوجودِ، وذلك تأسيساً للذاتِ الفاعلةِ والباحثةِ عن الوعيِ المكثّفِ الذي يسمو بالإنسانِ إلى أوجِ إنسانيّتِه.

بهذا المرورِ الضوئيّ، يتمّ للشاعرِ الرجوعُ إلى حالتِهِ الناريّةِ الأولى وبلوغُ دائرةِ الإشراقِ، فيتوهَّجُ، ويسمو بجبلّتهِ الأرضيّةِ، ويصبحُ والبرقَ سواءً؛ يكشفُ عن الضوءِ الخفيّ في عالمِ الرؤيا المتجدِّدِ، ويعيشُ حالَ توهّجٍ مغيراً على الأنظمةِ، وملغياً حالَ الصراعِ بين الأنا والعالمِ، بين العامِ والفرديّ حتى يدخلَ عالمَ الحقيقةِ المنشودِ، عالمَ السحرِ الكامنِ في الأشياءِ، شأنَ شاعرِنا الذي يبدو وكأنّه نقض الضوءَ مُزاوجاًالعيانيَ والمجرّدَ في نفَسٍ طقسيٍّ:

"أتصغي لخريرِ دمي يا شجَر البواب
أرواحُ الأسلافِ ترفرفُ حولَ الشطآن" (31)

وعلى وقعِ الخريرِ، خريرِ الروحِ في الجسد، يتوهّجُ الشاعرُ حزناً كونياً وصخباً ثائراً، معلناً نفسَه أميراً وملكاً على الموجودات:

"أنا أمير المطرِ الوحشيّ" (32)

وهكذا يحيا "الجبوري" وحشةَ المطرِ، أميراً في روحِ الوجودِ، في تلكَ القوةِ العمياءِ، فلا غرابةَ أن يشرقَ برقاً، ويتألّقَ مطراً، وإن خالطَه شيءٌ من الضياعِ، فهو يقول:

"بدمي ألوذُ
لأيّ منحدر ستأخذني شياهي؟!" (33)

ويتابعُ شاعرُنا، مسيرةَ تمزيقِ القناعِ عن أسرارِ الأنا الخبيئةِ، في قصائدَ تتَّسمُ بالبساطةِ الفنيّةِ واللقطاتِ السريعةِ والنفَسِ القرآنيِّ، وكأنها صلاةٌ ابتهاليّةٌ في حضرةِ الأنا الأسيرةِ والآسرةِ على السواءِ، والواقعةِ بين فكّي رحى:

"والضحى
كلُّ يومٍ يكفي هاتين
أنتشلُ القلبَ
من بينِ فكّي رحى
.. أبصرُ روحيَ تطلعُ

(30)–معد الجبوري: م. ن. ص 6. قصيدة جحيم الكلام.
(31)–معد الجبوري: م. س. ص 61. قصيدة شبيلي.
(32)–معد الجبوري: م. ن. ص 81. قصيدة طردية الأمير.
(33)–معد الجبوري: م. ن. ص 91. قصيدة هاجس الراعي.

من جسدي

وتطقّ أمامي

مثل فقاعة"(34)

فمكابداتُه اتجهَّت صوبَ ثراءِ الروحِ الدافئِ، لتسيرَ به، بطلاً متفوّقاً، يسعى في درب التعبيرِ بشجاعةٍ، مبدِّلاً في أسطحِ مراياه بحيث تشتبكُ الصورُ، ويختلطُ الناظرُ بالمنظورِ في دوّامةٍ هذيانيّةٍ تذيبُ ما تكلّس من ظاهرٍ، وتُظهر الصورةَ نقيّةً في مرآةِ الشعرِ التي تعكس الحقيقة أينما كانتْ، يقول:

"غابةٌ" لا تُرى

كلما تهبطُ العتماتُ

تخضُّ دمي

وتصيحُ: تعالَ.. تعالْ"(35)

بهذا الصياحِ، يلمسُ الوحيُ روحَ الوجود، فالشاعرُ هو الباحثُ عن شيءٍ ما، أو عنْ صوتٍ ما، عن الكليِّ الجامعِ بين الأبدِ والأزلِ، يتطلعُ في كلِّ قصيدةٍ، أو لوحةٍ شعريّةٍ إلى العالمِ بحواسَّ مرهفةٍ، ورؤيةٍ جديدةٍ لاختراقِ أُفقِ السائدِ وتعميقِ جذورِ الفنِ في التربةِ الإنسانيةِ، والإفلاتِ من تباينات الظاهرِ نحو معراجه الروحيّ، في دائرةِ الإشراق والتجلّي، يقول:

"في غابةِ الصمتِ،

وحيداً أصيحُ:

خطوي،

خطوُ قنفذٍ

وصرختي، قبضُ ريح..

يمرُّ عامْ

وعامْ

والصدأُ الثقيلُ

فوقي ركامْ"(36)

فصوته صوتُ شعبٍ، وصرخاتُه صرخاتُ عصرٍ ملَّ واقعهَ وراح يتفلّتُ من حدودِ الممنوعِ نحو فضاءِ الحرية. إنه الثائرُ العاملُ على تحريرِ الإنسانيّةِ، رافضاً رد منطقيةَ الكآبةِ ومفضّلاً ماديَّةَ الغضبِ في ثورةٍ طامحةٍ إلى تغييرِ العالمِ، يقول:

"هل يطلعُ جنيُّ الخدر البارد

من جسدي المسكونْ

فمي حطبٌ

ودمي رملٌ يتناثر،

بين الصحوةِ والإغماء.."(37)

وكأنه بتحوّله عن جسديّته الفانيةِ، لم ينسَ أفواهَ الجياعِ، فمكابداتُه تتجهُ صوبَ ثراءِ الروحِ الدافئ، من غيرِ اغترابٍ أو

(34)-معد الجبوري: م. ن. ص 9 و10. قصيدة الرحى.

(35)-معد الجبوري: م. س. ص 71. قصيدة دعوة.

(36)-معد الجبوري: م. س. ص 5 و6. قصيدة: جحيم الكلام.

(37)-معد الجبوري: م. ن. ص 28. أحكي عن الساحرة الأولى.

انفصالٍ عن الجماعةِ المعذَّبةِ بل كانَتْ مكابدتَه مجبولةً بمكابداتِها، ويقول:

"معبدَ العاجِ

يا معبدَ العاجِ،

أطلِقْ طيورَ دمي في فضائِكَ

خذْ شفتي،

وأَرِحْ لغتي

من فضاءِ الكلام" (38)

بهذا الانطلاق تنعتقُ الذاتُ من عقالِهَا وتتجهُ صوبَ تحريرِ الآخرِ وإقامةِ توازنٍ مع المجتمع. وإذا كانَت مأساةُ الضعيفِ، في الستاراتِ الوهمية التي تخفي حزن الواقع ومآسيه، وتبعده عن الأذهان، فإنّ الجبوريّ، لم يؤثرِ القناعةَ والرضا، بل اختارَ الثورةَ والرفضَ درباً، مفضّلاً إزاحةَ هذه الستاراتِ، يقول:

"أفعى تنفخُ حولَ الشجرة

ومن الكوخِ الصوماليِّ المتعبِ

يأتي طفلٌ،

يصرخُ في وجهِ الأفعى:

هذا حقلي،

ومِنَ العرقِ الأسودِ،

يطلعُ عنقودَ الموزْ..

يلمحُني الطفلُ

"أنا أيضاً جئتُ،

لأصرخَ في وجهِ الأفعى"

يتبعني،

أتبعُهُ

ومعاً نفتح درباً

في الحقل الواسعْ" (39)

بهذا الافتتاح، تنعتقُ الذاتُ، وتعلنُ رفضَ الانكفاءِ السلبيِّ، وتفرضُ سباقاً تصادميَّاً فاعلاً، برفضُ واقعَ الضعفِ، وبقدر توقهِا إلى رفضِه يكون التغييرُ عظيماً، يقول:

"تحت سماءٍ من رمادٍ ودمٍ

أعدو

وحولي عنكبوتُ الجوع يلتفُّ

.. وها أنا

أظلُّ أكتوي بجمر الخلقِ،

لن أطوي كتابي،

(38) –معد الجبوري: م. ن. ص 101. ق ملك القنص.

(39) –معد الجبوري: م. س. ص 50. ق حلم.

تحت إبطي

أيُّها الرغيفُ" (40)

وكأنَّ القصيدةَ عند "معد الجبوري" تجسيدٌ للوحةِ المعاناة، معاناة الروحِ الواقعة بين فكّي الواقعِ الأليم، الذي يحاربُه بكل قواه، نراهُ رافعاً أمواجَ الكبتِ والجوعِ، خالعاً أثوابَ الاستسلامِ والخنوعِ، فيقتنصُ المسموحَ من براثنِ الممنوعِ، مُطلقاً لصوتِهِ العنانَ، يقول:

"اقْرأْ

والأرضُ رغيفٌ

يخطفُهُ لصٌّ في ثوبِ صديقٍ

والجرحُ فضاءْ

اقرأْ

باسمِ الجوعِ المفترسِ الطافحِ

..والحزنِ، وما أعطى

والموتِ وما أبقى،

والأيامِ المثقلةِ الحبلى

لن تجني كفٌّ ما تغرسُ

حتى تصنعَ أقفيةَ الغربا" (41)

ويبدو أنّ معداً قد خبَرَ صداقةِ بعضِ الدولِ الأجنبيةِ التي لا تفتأُ تخطفُ لقمةَ العيشِ من فمِ الجياعِ، إرضاءً لجشعِها، فكيف الركونُ وخفاشُ الموتِ يطاردُ المظلومينَ، ووحشُ الجوعِ يفتكُ بهم؟ ثم، هل هذه المآسي هي مآسٍ حقيقيّة، نتلهّى بحضورِها، على الطريقةِ الأفلاطونيّة، بعد أن غادرَ المخرجونَ المسرحَ، فسكنَه الجوعُ والخوفُ؟ يقول:

"مشهدٌ وانتهى

من تُرى قطعَ المشهدَ الحلوَ

من أثّث البيتَ

بالجوعِ والخوفِ

هل غادَر المخرجون؟

سنبقى وراءَ الكواليسِ

مَنْ يلعبُ اليومَ أدوارَنا؟" (42)

ويبدو أنّ الشاعرَ يرفضُ أنْ يبقى مشاهِداً عادياً في الظلِّ، وراء الكواليس، لذلك نراه منهمكاً بالتقاط صورِ البؤس الإفريقيِّ، ومآسيهِ، وهو ليس كغيرِهِ من السياح، فهو ثائر، يريد أن يخطَّ، ولو شعراً لإفريقيا، لرئةِ العالمِ ومنجمِهِ الثمينِ، درباً ثورياً في حفلِ البؤسِ الشاسع، وكأنه نوحُ القرنِ الحادي والعشرين. يتساءلُ:

"أيولدُ نوحٌ آخر" (43)

(40)–معد الجبوري: م. س. ص 86. ق طردية الكتاب.

(41)–معد الجبوري: م. ن. ص 44. ق آيات الجوع.

(42)–معد الجبوري: م. س. ص105. ق. مشهد وانتهى.

وكأننا بانتظارِ طوفانٍ آخَر ونوحاً آخَر يخلّصُ البشَرَ والوطنَ وإفريقيا على السواء. يقول:

"**ما زلتُ أُحاولُ أنْ أدخلَ إفريقيا**

أن أمنَحها شيئاً يبقى" [44]

ولعلَّ الشيءَ هنا، هو الكلماتُ الشاعرةُ التي تحملُ بذورَ الثورةِ، كما تحمل انطلاقاً في أفق الرؤيا، وتقمصاً لأبعادِ المأساة؛ فالشرقُ قفصٌ كبيرٌ، فكيفَ يزيحُ عن وجههِ قسماتِ الشرقيِ؟ وكيف يمحو حزن الشرق؟ وكيفَ يطلقُ صوتَ الحريةِ الثائرةِ، وهو المخطوفُ بالجوعِ الإفريقيِّ، والمسكونُ بالهلع؟ بل كيفَ يقتنصَ الدهشةَ، وهو المرميُّ في المجهولِ الذي يلتفُّ عليهِ ويخاصره، ويصعدُ به ويهبطُ على السواء؟

ضمنَ هذه المدارات، لاحَقَ "كتابُ المكابدات" الحدثَ، مستقطِباً مشاكلَ الواقعِ، بتمزقاتِهِ الحادةِ، وتناقضاته الاجتماعيةِ والسياسيّةِ، يستبقُهُ همّان؛ همٌّ ثوريٌّ ضدَ الاستلاب بجميع وجوهه، وهمٌّ إشراقيٌّ، ذو نبرةٍ شعريّةٍ صوفيةٍ معمّقةٍ، في رؤيةٍ تتخطى سقفَ القصيدةِ الحديثةِ المتأسسةِ منذُ الستينيات، وتضيءُ عالماً داخلياً غنياً في إغرائهِ، رهيباً في خفاياه، حتى ليبدو "معد الجبوري" ثائراً تضوّعَتْ في شِعرِهِ ريحُ الإشراقِ الصوفيّ.

طرابلس- د.هلا الحلبي

❐

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة موازية

لمجموعة ((حان وقت

"حان وقت الغيم" منذ البدء ومنذ قراءتك الأولى لهذا العنوان تصادفك هذه المنظومة البسيطة من المفردات المتناسقة المتراصة، تضفي عليك معنى تخييلياً رائعاً فتشعر بالصورة التي يستدعيها العنوان مرسومة أمامك في ديوان عمر إدلبي الذي بين يدينا.

وقت الغيم هو وقت المطر، والمطر هو بالمفهوم الاجتماعي السائد الخير والبركة، العطاء والمعطاء وهو أصلاً الباعث على كل خير يمكن أن يواجهك فيما بعد.

وأنت تستطيع أن تأخذ من العنوان ما تريد، ذلك حتماً قبل الولوج في أعماق المجموعة.. فلك منه أن يكون إخباراً عن مجيء هذا الأوان.. أوان الخير، ولك أيضاً أن تأخذ منه استفهاماً وسؤالاً عن الوقت الذي سيجيء فيه هذا العطاء أو استنكاراً لتأخره. وهذه المفهومات المتعددة التي يوحي بها هذا العنوان تشكل دافعاً وحافزاً للخوض في جزئيات هذه المجموعة كي تصل إلى جواب حقيقي يمكن أن تعتمده معنى واضحاً لهذا العنوان. كما يمكن اعتماده منحى وتوجهاً تتوجه المجموعة بغية الوصول إلى هدف معين ربما تصل إليه أو لا تفعل.

وإذا أردنا تعرّف هذه المجموعة واستكناه دواخلها لنا بداية أن نتعرف العنوانات الرئيسة فيها تحتل المجموعة مساحة تقارب

---

[43]-معد الجبوري: م. ن. ص 62، ق. شَبيلي.

[44]-معد الجبوري: م. ن. ص 52. ق. ستعود.

السبعين من الصفحات، تتمركز فيها عنوانات سبعة رئيسة ومقطوعة صغيرة كمقدمة للمجموعة. أما العنوانات فهي: "بعد الكلمة الأولى يأتي يساور عيني فضاء جديد، قلبي على جزر النخيل، زوادة المنفى، أطياف موقوتة تتوزع على (تشكيل صامت، وطن، منفى، كشف)، وليال عشر تتوزع بدورها إلى تلك الليالي فتنفرد كل منها على حدة، تقاسيم على وتر دمشق، حان وقت الغيم".

سبعة من العنوانات الرئيسة، وربما لك أيضاً أن تستكشف دوال هذا الرقم بحد ذاته قبل أن تدخل في كل قصيدة مستقلة بنفسها، فربما يكون تفاؤلاً كما هو شائع عن هذا الرقم بشكل عام، أو ربما يكون إيحاء بالتفاؤل، أو هو دفع للبحث عن هذا التفاؤل الذي يوحي به الرقم، دفع للبحث عن النصر المرتقب أو المرتجى، ولا تعني كلمة النصر هذه نصراً سياسياً وحسب، فالتغلب على الذات نصر، وتخطي العقبات الشخصية والخارجية نصر أيضاً، وهكذا دواليك إلى أن تصل إلى المفهوم العام للنصر. أو قل الفوز بما يطمح إليه الإنسان، فهذه المطامح هي سلم متدرج من الرغبات التي تأتي تباعاً. –يفتتح الشاعر مجموعته بكلمة أولى، تختزن هذه الكلمة تكثيفاً معرفياً ووعياً شديداً يمتزج بكل حرف من حروف هذه المقطوعة البسيطة.. وبرغم من الترميز الذي يعتمده الشاعر لبثّ مقولته، إلا أنه يجيء واضحاً سهلاً على الفهم، مبرمجاً بطريقة شعرية جميلة..

إنه يؤكد لنا انطلاقه من حتمية لابد من الركون إليها وتعرّفها، وهي أن النص الشعري بقدر ما يحمل في داخله من مرتكزات دلالية، يستطيع أن يحمل أكثر منها، بل إنه يحمل أكثر منها بالأسئلة القلقة التي يطرحها عبر الشك الدائم والتفكّر بكونية الكون عموماً، انطلاقاً منها إلى الجزئيات الخاصة: /فلأي حادثة/ يرد النصُّ أسباب النزول/ إذا اليقين هو احتمالُ/ ولمن يعيد الشعر ترتيب الجهات/ إذا الجنوب هو الشمالُ/.

هذا الشك الذي يقود إلى إعمال العقل في مطلق الأحوال.. /أنا أشك إذن أنا موجود/ ديكارت، الشك الذي يتناول حتى الغيبية التي اعتدنا على الدوام التسليم بها ورفض رفضها، فلا تزال الغيبية تحكمنا وتملي علينا ما نردُّه إليها مسوّغين له بهذا الرد فنلقي أعباءنا وأخطاءنا على كاهل هذه الغيبية: /للشعر أخلع قبعات النعي/ للشعراء/ ما دامت مدائنهم تحاصرها جيوش الغيب/ والـ.. مالا يقال/.

وهذا الشك ينطلق من الكونية كما قلنا وصولاً إلى الجزئيات حتى الخاصة منها، فهو إضفاء للبرّاني على الجوّاني والعكس قائم أيضاً.

وبالانتقال إلى قصيدة يساور عيني فضاء جديد نجد الشاعر يتخبط بين صدٍّ ورد، يبدأ قصيدته بأمل وتفاؤل ودافع للخروج من هذا الواقع المظلم /الليل/، هذا الظلام الذي يلفّه من جميع الجهات /السماء حرام علي/، أوليست السماء هي الفضاء الأرحب لأي مخلوق كان، حتى هذا الفضاء الأرحب قد ضاق به فأي فضاء سيقصد بعد ذلك، ولكن مع ذلك نجد الشاعر لا يركن لليأس ويبحث عن فضاء جديد /يساور عيني فضاء جديد/.. إنه يبحث عن حرية يلبسُها ثوباً سندسياً ويمضي، كما نجد طابع الغربة واضحاً في هذه القصيدة رغم محاولة المواربة فيها والهرب منها بالتشبيه بدلاً من التصريح، فهذا رفض ضمني لهذه القرية.. فنحن نجد أننا نصطدم بتكرار هذه الجملة.. /كأني غريب، كأني غريب/ معلنة غربة تحرك انفعالات واعتمالات شعورية داخل نفس الشاعر /كأني غريب/ ويسرق مني الخريف/ الغيوم التي ظللتني صبياً/ فأهرب من غربتي للذهول، كأني غريب/ وتسكن قلبي مدينة رمل/ ألاحق منها الشوارع/.

مدينة رمل توحي بشكل صريح ومباشر بصحراء خاوية لا منازل فيها، ولا أعشاش تسكنها الطيور.. ولا.. ولا.. لا شيء فيها سوى القفر والخواء، سوى الغربة.

أية صورة تلك التي يواجهنا بها الشاعر معبّراً عن هذه الوحشة داخل نفسه، هذه الغربة اللامتناهية.. /لست أحب المفارق/ حين تمارس حنكتها في التشابه/ حتى يضيق بوجهي احتمال الوصول/. وبتكرار موظف معنوياً حيناً ونفسياً حيناً آخر نعود فنصطدم بـ /غريب، غريب/ حتى نهاية القصيدة ولكنه مع ذلك يعاود ويحاول الخروج من بؤرة اليأس والقلق والغربة تلك ليطلع على فضاء لا محظور فيه ولا استلاب ولا اعتداء على الحقوق، وبعد صبره ذلك للوصول إلى هذا الفضاء يكاد يصل اليأس إلى قلبه /أما آن للباب/ أن يتعّرف بي مرّة/ من كثير وقوفي/ ويمنح صبري الدخول/.

ثم يعود فيطلب دفئاً جديداً ويتوجه إلى الشعر.. ليكون وحياً ونوراً لهذا الوصول /شعر/ كُنْ لي وحياً/ هكذا، وكما قلنا يبقى الشاعر على مدى القصيدة بين يأس وتفاؤل، رفض وأمل، حتى يختتم ذلك التخبط بأمل متناه يحلم بالخلود، والشاعر في هذه القصيدة يستخدم صوراً جذابة جميلة تستطيع بإدهاش متمكن إيصال المحمول الذي يثقلها الشاعر به.. خذ مثالاً على ذلك:

/قديمي ما لا أسميه عمري وعما صباح سيصحو الوريد/. و/أن أدّعي الشمس زنزانة/ والهواءَ سجين/. و/الريح ندابة ضيّعت عمرها بالعويل/. وقس على ذلك من صورٍ تطالعك في هذه القصيدة.

وفي هذه القصيدة كغيرها من قصائد المجموعة هم جماعي قومي يراود الشاعر كي يعّبر عنه، هذا الهم الذي يبدأ بجزئية الحياة الخاصة وما يقابلها من عقبات وقيود دائمة يومية وصولاً إلى طموحات مواطن بسيط في أمه نسيت هموم مواطن فرد لأن هذه الهموم انصهرت في هم واحد كبير هو الهم القومي الأكبر، هم التحرير الذي لا مفاد منه سوى الهم. وإن قست هذه القصيدة على واقع الأمة دون التجربة الشخصية ستجدها تنطبق عليه تماماً.

بعد هذه القصيدة في نفس المجموعة تطالعك قصيدة قلبي على جزر النخيل.. في هذه القصيدة تستطيع أن تتلمس الواقع المضني الذي تعيشه الأمة، فهي تحمل هذا أكثر من مثيلاتها في المجموعة. وهذا الواقع العام نجد انعكاساته على الواقع الخاص...

جزر النخيل هي ذاتها الأضلع المتفرقة.. هي... هي دول أو ولايات متفرقة كان من المفروض لها أن تتوحد تحت لواء العزة والكرامة، إلا أن واقع الحال يقول إن بعضها يسقط رهين التجزئة سهواً، والآخر يرتكب الفرقة ليغدو الإنسان العربي تائهاً يبحث عن سمت، وبسبب من هذا التشتت الذي تعيشه الأمة فهي لا تستطيع أن توحد كلمتها للوصول إلى هدف منشود من قبل الجميع ربما، وربما ليس كذلك.

إنه واقع متبلور في أذهان وأعين الجميع، ولكن الشيء الذي لم يتبلور بعد والذي لا يحتمل تبلوره على المدى المنظور على الأقل هو الحل لهذا الواقع.. هذا الواقع الذي لا يؤثر فقط على المستوى الدولي أو القطري أو ما إلى ذلك وإنما يندرج على جزئيات الواقع الاجتماعي والشخصي /جزر النخيل تنام هذا الحزن في حضن السرابْ/ أفقٌ ضبابي هنا/ وأخوه يرتكب الضبابْ/ من أين لي غار سيفتح وحيه؟".

والشعر الحديث مشبع بالوجدان السياسي فكل قضايا السياسة مُلِحَّة لا يستطيع المواطن التخلص من طنينها المستمر في أذنيه فلا يجد مندوحة من التدخل والغوص في أمورها، فبرغم شعورنا المتواصل يبعدنا عن واقع الحال السياسي وعن دائرة تدبيره إلا أننا محصورون في دائرة التأثر بقرار من يملكون القرار، والشاعر يرى أبعد بكثير مما يراه الآخرون، إنه يرى المباح واللامباح، يرى بعمق لأنه يتأثر بعمق الوضع العام... وينعكس الكلي على الجزئي، يفرض العام تأثيره على الخاص.. فيتجلى ذلك من خلال المشاعر والأفكار التي تطارد الشاعر خوفاً من غد مرعب أكثر مما نحن عليه الآن /أرى السماء تشققت من جنح نورسةٍ/ أرى الغيمات تخرج/ من شقوق أصابعي وتشفُّ عن دمع سماوي/ أرى ما لا يريد لي الحجاب/.

أما في زوّادة المنفى فيصل الشاعر إلى حد التصريح، ويحاول أن يلعب لعبة الكلمات كدافع ومحرضٍ.. علَّها...

وفي هذه القصيدة يعزف على الوتر الأكثر ضجيجاً في واقعنا، فيرسم لوحة تستطيع من خلالها أن تستشرف بيتك الذي اعتدت أحضانه... مساحة بياض.. سور شائك.. مساحة بياض.. ثم ماذا... وكأنه نورس اقتُلع من رحم الدفء لُيرمى مجبراً مضطراً في رحم الشقاء العابث اللاهي...

هو النيل نهر ينبض في قلب هذه الأمة، بل ربما كان شريانها الأبهر، هو الفرات ساعدها الأيمن، ولكنه لا يرى من خلال ذلك الواقع المرير إلا سدى.. /يافا تغنّي للزنابق عطرَ أشعاري/ تهدهد خوفها برسائلي/ وأنا تعاقرني المنافي/ لجَّة الخيمات/ لا مشكاة أفتتح الزوارق باسمها/ ليلوح في الآفاق مرسى/.

يعالج الموضوع بتصوير فائق القدرة على تحمّل هذه المحمولات، أو الدلالة على مدلولات يضفيها الشاعر (فيفرغ الكلمات من شحناتها السابقة ليملأها شحناتٍ جديدة) أدونيس، تشير إلى صاحبها.. يقول /من أين أفتتح الطريق إليك/ أيتها الأسيرة والكسيرةَ مثل ظلي/ إنه يعطينا منظراً مزدوجاً نلمح فيه انكساراً الوطن من خلال انكسار الشاعر، ولك العكس أيضاً في ذلك، فكلاهما حاملٌ ومحمول، وهو هنا في هذه القصيدة يحرض طاقات الإحساس والخيال لتنتج هذه الصور... فانظر إلى هذه الصورة كم تحتاج إلى فكر متوقدٍ ليجترح الفنية البارزة فيها مع هذا المدلول الواخز، فتصدر صورةً أشبهَ بقنبلةٍ تفجر ما كمن منذ زمن/ كم نشتقُّ من ضدٍ يؤرخنا حزاني/ ضده الأحلى/ على بوابة الصدف العجيبة/. نحن شعبٌ اعتاد الهزائم، وأخص ما يتعلق بهذه القضية بالذات ومع ذلك، مع اعتيادنا هذا، اعتدنا أيضاً رؤية النصف الممتلئ من الكأس دونما وجودٍ لامتلاء.

فأية صدفٍ تلك التي تسوقنا إلى هذا الفرح العجيب بانتصاراتٍ نخترعها ونصلي لقداستها، برغم خروجنا خاسرين دائماً من

ساحة المعركة /وأحبُّ/ كيف أحبُّ/ حين القدس لا إيلافها/ في الشام أعناباً/ ولا بلَحَ العراق/ تلك صرخةٌ ربما تستجير بها القدس من هذا الضيم، لكنها (عَيِّت جواباً فما بالربع من أحدِ) إنها تستنهض أطرافها، فأيُّ جسدٍ قادرٌ على الحراك دون الاستعانة بأطرافه؟؟...

وتبقى الجزر مفرقةً يجمعها رابط مشترك وحيد، هو الانفراد والعزلة، والآذان الصمّاء التي تؤمّن مطالب العزلة. وهذه أيضاً قصيدة أخرى تعكس تداخل الهم الفردي بالجماعي، أو الذاتي بالموضوعي.

ينتقل الشاعر بعد ذلك بنا إلى أطياف موقوتة، ولم يأت هذا الاسم عبثياً، وإنما كانت تلك الأطياف موقوتةً فعلاً فإذا ما قَرِبتَ أحدها، انفجر بك طوفانٌ من المشاعر الخلاقة، دفقٌ وفيضٌ من الانفعالات التي تراودك إزاء هذه القراءة، فلا تستطيع الحدَّ من عبثية فعلها فيك، فمثلاً في /تشكيل صامت/... إذ رغم هذا الصمت السكون المعلنين منذ البداية، إلا أنك تكاد تصرخ في النهاية من شدة وقع الضجيج الصامت /مائلاً فوق كأسي/ أراني/ الأصابعُ غافيةٌ في سرير جبيني/ الكثير من الموت يطفو على قلمي/ والحروف السجينة تكتم أسراب هفواتها لا شيء في غرفتي/ قابل للهبوب/ وفي نهاية هذا المشهد الصامت الساكن، تهبُّ عاصفةٌ مفاجئةٌ من الأسئلة المختزلة بسؤالين:

/إذاً... من يفسر هذا الغناء بقلبي/ ومن ذا تراقص هذي الطبولُ/

إنه يسير بك خطوةً خطوة عبر هذا المشهد المصور لغرفته، الطاولة، الأقلام، الكأس والحروف سكونٌ مطبق تام، ثمَّ يقودك إلى طبولٍ.. فأيُّ صمت هذا؟ وأيُّ سكون؟

إنها الحركة الداخلية، والصراع الداخلي الذي يضفي على المشهد حركيةً واضحةً تخلّصه من صمته المطبق. يتصاعد الخط البياني بعد ذلك لتصل إلى (وطن) هذا الذي يراه الشاعر في كل الزوايا، في الطرقات، في الشرفات، في البيارات، إلى آخر ذلك، كحب جارف عارم يطارد صاحبه فيؤرقه ويحرمه النوم، يراه في كل الناس ويسمعه في كل الأصوات، فيصاب الشاعر منه بما يشبه هستيريا الحب.. /دعني قدام الحب اللاذع/ ألقي طعم السكين المتمكن/ من صدري/ لأميز بين غناء المطر/ وبين صراخي في الطوفان/. والحقيقة هذا الاقتضاب والاختصار الشديدين في هذه المقطعات، والتكثيف يضعك في حيرة أمامها أيها تنتقي، ويضعنا أيضاً في مشكلة السياق، فاجتزاء مقطع منه يحرم هذا المقطع من جمالية ما كان ليستطيع تجسيدها وحده بعيداً عن سياقه، إن الشاعر هنا يختم هذه المقطعة مخاطباً هذا الوطن /عمري مأوى لليل/ فخذ عمري/ أو ردّ سناك إليه/. هذا الليل الذي يطارده منذ بداية المجموعة وحتى هذه اللحظة. بعد ذلك يعاود (المنفى) الظهور بعد أن حاول الشاعر التزود له وهنا نفحة من نوم وعتاب لهذا الوطن الذي حيّره بأضداد متنافرة ومجتمعة، ولكن هذا لا ينتقص من حب جارف ومضن لهذا الوطن /ما أشهى حبك يا وطني/ ما أشهى المنفى/ حين على أحضانك/ يأسرني عمري/ بجناح يمام/.

ثم يقودك الترتيب إلى (كشف) ولك في هذه المقطوعة أن ترى الله مخاطباً، ولك أن ترى الوطن أو تراهما في بعضهما/ بالأمس عرفتك حين تشكل صحوي/ بين يديك نجوماً وسحاباً من عطر/ بالأمس عرفتك/ حين وهبتك/ ما روّى شرياني طول العمر/ بالأمس فقط/ من يغفر لي/ إلاك وأنت بديع السحر/. في هذه المقطوعة تتجلى المرجعية الصوفية للشاعر بأعمق ما هي عليه الصوفية.. شطحات حركية وتجليات توازنية، وأسرارا لا يتلمس مفاتيح ألغازها إلا العارف.. /بالأمس عرفتك يا سرّ الأسرار/. فأي أمس يريده الشاعر الصوفي؟ لعله الأمس الذي لم يأتِ بعد؟.. ونحن نكاد نستطيع أن نلمح الخط المتصاعد الذي تسير عليه وتيرة المجموعة من البداية، بعد هذه الأطياف يوصلنا إلى الليالي العشر التي تحمل في كل ليلة من هذه الليالي بيت قصيد يريد الوصول إليه وأيضاً بالتدرج المتصاعد ذاته منذ الليلة الأولى وحتى العاشرة. فهو في (الأولى) وحيد ينفرد شخصاً كان أم بلداً.. يقيم شعائر الليل الحبيبة والحزينة فتتماهى فيه الأشياء والذوات.. /مفردٌ/ حتى كأن مقاعدي/ وجميع أشيائي تغوص بقاع جلدي/ لا يُرى منها سوى/، في (الثانية) هو مفرد بين شمعتين تبكيان أحزانه وتلملمان أرقاً مضنياً، ينقسم الشاعر إلى اثنين بانقسام ظله المعكوس على الجدار. ويقول في (الثالثة)/ لا لست ثالث من أظلهما سحاب الغار/كي أعد النخيل بواحة/. إذن فهو ليس الإله.. إنه ليدندن على وتر سبق وغنى عليه لكن برؤيا جديدة وهي عجز كفّه الوحيدة عن التصفيق ليرتفع غناء السرب –فكل منا يغني وحده خارج هذا السرب في (الرابعة) هو رابع السرير والسلاسل والحجر في قلب الزنزانة.. لا يهم أيها كانت فمساحة الزنزانة في هذا الوطن تمتد على امتداده، وفي منتصف الطريق عن الليلة الخامسة نلمح بارقة جديدة من أمل حين يفضي إلينا الشاعر بخيانة الدفاتر لأسراره ثم يتوعد /بأن مهراً خامساً/ لا ينتمي لحطام أيامي/

سيصهل بالغناء/. وينطلق في الليلة السادسة رفض مدوٍّ للواقع المرّ المعيش، فجهاته الأربع باتت ستاً وكلها أوديةٌ تؤذن بانزلاق بأيما اتجاه اتجهت.. في السابعة يقدم اعترافاً كان يهرب منه طيلة المفردات التي خلت.. فهذه الأرض واحدةٌ لا منأى عنها ولا فضاء سواها.. /لا لست متشحاً بذنبي/ إنما /في حضرة الندم اعترفتُ. الأرضُ واحدة كأمي/ ليس لي سبع احتمالات من الأرضين/ كي أحتار/ في فوضى المغاور والزحام/. لكنّه في الثامنة يعود فيرفض اعترافه ويبحث عن سماء ثامنة غير ما نعرفه من سموات يحتمي فيها وتكون مملكته الخاصة. في التاسعة يخبر بأنه استنفذ تسعاً من أصابعه ليشعل بها نوراً. وأبقى على العاشر منها ليتلمس به ما تبقى من أحلامه. وها نحن قد ضيعنا وصايا الإله العشر كلها فظفرنا بحزن أبدي. لم تكن تلك عشر ليالٍ للشاعر بل كانت عشراً من الومضات أضيئت بها تلك اللوحات، أراد الشاعر إيصالها إلينا بين تلك الركامات من التأرجح بين نور وظلام، وقد حاول عبر تلك الليالي أن يشعل شمعة تستنهض بعضاً مما يريد أن يصل إليه بواسطة صور جميلة وترنيمة تتميز بحضور الأنا الفردية الظاهر بجلاء مصاحباً للخاصة الشعرية والدور التعبيري والانفعالي للغة دون تغييب لأهمية تطلّع هذه الأنا الفردية عبر إيقاع القلق والتوتر إلى خلق واقع تطمح إليه ذات الشاعر الممثلة لروح أمته.

بعد يافا، بعد أطياف مضت وليالي مرّت، يسترسل بنا الشعر إلى مملكة الشعر، إلى مدينة الصلاة، إلى دمشق فيقسّم الشاعر بعض تقاسيمه على وتر دمشق، دمشق بر الأمان، ملجأ الشعراء والأدباء، معقل وحصن الغرباء.. فكيف لا تكون ذلك لأبنائها، لمن رضع عطرها، وسال دمعه على خديها، كيف لا تلملم لهاثه وتعتصر الحزن من قلبه لتمتشقه سيفاً قاطعاً حاداً لا غبار عليه، لامعاً عطراً كياسمين دمشق وفلها، كقلبها الخالد المعطاء منذ الأزل وإلى الأبد، دمشق أم الشاعر، يلجأ إليها فيسبغ عليها من جمال ألفاظه وجلال صوره ما هي أهل له /ضمي لهائيَ يا دمشق/ تعبت من صيد الشهيقِ/ سئمت من ذلي على باب الغيومِ/ وما عثرتُ عليَّ بعدُ/.

بعد ذلك التعب الذي أضنى الشاعر، رحلة العذاب والشوق واليأس والحرمان الطويلة التي عشناها منذ أول كلمة في المجموعة حتى الآن، إنه يلقي تعبه وصمته ورفضه على عتبات دمشق، وينتظر منها الأكثر، فهي أكثر من ذلك، ويمتشق تفاؤله قائلاً: /لا شأن لي بالموت/ هذي الشامُ أمٌ للبروق الخضر/ يسند منكباها قاسيونَ فكيف يغرقها سحابُ/ تتبرعم الأسياف في أنساقها/ ويموج في عنقودها/ خمر الألوهة والهدى/.

فماذا بعد، ماذا وهو يشد أنفاسك وراء كل كلمة وكل سطر علك تصل.. وها قد وصل إلى دمشق.. /لك دمع قلبي/ قد أتيت إليك منكسراً على ظلّي/ فهل أحظى بغيمة ياسمينٍ من ملائكة الندى/ كيما يورثني صبابته العبيرُ/ دمَي العبور إلى خلودكِ /فاجعلي من أضلعي جسراً إليك/.

كان تواقاً منذ البداية لينتهي للمجد وها قد ألفى مجده دمشقياً فحط رحاله فيها.

وفي النهاية يختتم بمفتاح المجموعة حان وقت الغيم بالعنوان الذي بدأنا به، وها نحن ننتهي إليه، فبعد الوقوف على عتبات دمشق، ينتعش بدفقة خلاقة من التفاؤل وينتقل نقلةً نوعية إلى الأمر والإصرار العميق على الوصول وتحقيق ما يريد، ويتأطر ذلك في النموذج الأخير وهو هذه القصيدة، فأنت تجد منها فيضاً عاصفاً من التفاؤل والإصرار /اليوم أبصر من شقوق الريح/ وجهاً للزمان مبللاً/ برسائل الزيتون/. إنها صورة تفيض إشراقاً ونوراً.. /اليوم أخرج من مدارات الحداد إلى غدي/ لأعيد للأوقات معناها/. فهو كما قلنا يقابلنا بفيض من الانطلاق في هذه الكلمات ويخلع عنه ثوب اليأس والقلق الماضيين اللذين أرّقاه في أغلب مواضع المجموعة، ويختتم بتلك الصورة الجميلة بعنوان المجموعة.. /خلدت سطور الدمع/ للموت الطويل/ وحان وقت الغيم/ هل في جزره مدٌّ/ فينحسر الضباب/.

وبذلك نكون قد استطعنا أن نخلص من هذه المجموعة بجميع التفسيرات التي افترضناها للعنوان منذ البداية.. ونستطيع من خلال المجموعة أن نلاحظ بوضوح تصاعد الخط الدرامي فيها منذ البداية وحتى آخر كلمة فيها، حيث تبدأ بالعنوان الذي يثير فينا تساؤلاً حوله، فمنذ ذلك يبدأ هذا التنامي في الخط البياني للصراع الدرامي مروراً بكل قصيدة من قصائد المجموعة، بحيث تشكل هذه القصيدة درجةً في هذا السلم التصاعدي، ونحن لا نختلف في كون الشعر حالة انفعالية لا تأتي من فراغ، بل لابد من مرور الشاعر بها ودخولها في الكمون والاختمار لينتج على هذا النحو الذي نراه تجربةً مكتملة فتولد قصيدةٌ تتسلح بالصور الشعرية المتدفقة التي لم تغب عن هذه المجموعة، هذه الصور التي يغرينا به الشاعر منذ البدء وتستمر على الوتيرة نفسها غالباً فلا يخلو مقطع من مقاطع المجموعة من صورة لافتة مبتكرة، تستحق الوقوف والتأمل، وقد استطاع الشاعر أن يجسد مقداراً كبيراً من الأفكار والمشاعر المتفجرة، من العاطفة والطاقة الذهنية.

واجتمعت هذه العوامل عاملةً بدقة متكاملةٍ لتوصلنا إلى الموسيقا الداخلية والإيقاعية التي كانت تتجاوز الأفكار والعواطف المباشرة، لتغنيَ التجربة الموسيقية للمجموعة، كما لم تخلُ المجموعة من التناص والإشارات إلى القرآن الكريم والتراث.

وفي مطلق الأحوال نستطيع أن نجزم أن الترتيب المقصود والمدروس لقصائد المجموعة منذ الافتتاحية وحتى الكلمة الأخيرة، كان ترتيباً واختياراً موفقين ومتناغمين.

وحسبي أنني استطعت أن أرى في هذه المجموعة بعض ما حملت من جمالياتٍ برهنت بوضوح على إبداعية الشاعر، وشاعريته الفائقة".

سلاف علوش

❑❑❑